

Christoph Hering

Der Intellektuelle als Revolutionär

Walter Benjamins Analyse intellektueller Praxis

1979

Wilhelm Fink Verlag München

Hering Der Intellektuelle als Revolutionär

1) 0380

2) 3163 ab

111 ci 1397 H546



ISBN 3-7705-1765-2

© 1979 Wilhelm Fink Verlag, München
Gesamtherstellung: Zeuner, München

0757/A

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort 11

I. Zur Rekonstruktion von Walter Benjamins revolutionärer Identität

A. Kritik an der Benjamin-Rezeption

- 1) Walter Benjamins „Ruhm“ und „Wirkung“ 13
- 2) Kritik am „lancierten“ Benjamin-Bild: die „verschleierte Kontroverse“ 14

B. Das Benjamin-Bild der Herausgeber Adorno, Scholem und Tiedemann

- 1) Die „Hochschätzung“ Benjamins 16
- 2) Benjamins Marxismus als „Mißverständnis“ 17
- 3) Der „kommunistische Agent“ Brecht 20
- 4) Walter Benjamins „eigentümlichste Substanz“ 22
- 5) Die „Rettung“ Benjamins 25

C. Zusammenfassung 28

II. Der Intellektuelle in der kapitalistischen Gesellschaft

A. Vom bürgerlichen Künstler zum revolutionären Intellektuellen

1) Krisenerfahrung der europäischen Intelligenz

- a) „Surrealismus“: ästhetischer Anfang und revolutionäre Konsequenz 31
- b) „Linksbürgerliche Intelligenz“: idealistische Moral und politische Sabotage 33

2) Die neue „Optik“ der „Surrealisten“

- a) „Profane Erleuchtung“: Einheit von ästhetischer Sinnlichkeit und materialistischer Rationalität . . . 34
- b) Der „Röntgenblick des Surrealismus“: politische statt historische Vergangenheitsbetrachtung . . . 35
- c) Der „disziplinierte Rausch“: anarchistischer Freiheitsimpuls und materialistische Konstruktion . . . 36

d) Erkenntnistheoretischer „Pessimismus“: zur Dialektik von Destruktion und gesellschaftlicher Wahrheit	39
e) „Kollektive Innervation“: revolutionäre Individualität und massenhafte Konsequenz	42
3) Der Intellektuelle als Agitator der eigenen Klasse	
a) „Entlarven“: Ideologiekritik und Destruktion der kapitalistischen Mystifikation	44
b) „Bildungsprivileg“ und „Frontexistenz“: zur Differenz von intellektueller und proletarischer Praxis	47
c) „Politisierung der eigenen Klasse“: zur Bestimmung revolutionärer Praxis von Intellektuellen	48
4) „Imperialistische“ Realität und intellektuelle Reaktionen.	
a) Der „roman populiste“: proletarisches Sujet und bürgerliche Belletristik	50
b) „Defensive Militanz“: Die Intellektuellen als herrschaftslegitimierende Agenten	52
c) „Proletarische Mimikri“: humanistischer Gestus und politische Indifferenz	53
d) „Dichter“ und „Schriftsteller“: zwischen bornierter Unmittelbarkeit und wissenschaftlicher Fundierung	54
e) „Techniker“ und „Kommunist“: künstlerisches Spezialistentum und politische Rationalität	57
B. Zur revolutionären Fundierung intellektueller Praxis	
1) Die Parteinahme des Intellektuellen fürs Proletariat	
a) „Klassenkampf“ statt „Unterhaltung“: die geschichtliche Aufgabe des Intellektuellen im Kapitalismus	59
b) „Tendenz“ statt „Autonomie“: die Aufhebung des falschen Scheins von Autonomie in der Analyse des gesamtgesellschaftlichen Strukturzusammenhangs	60
2) Die Dialektik von Politik und Literatur	
a) Politische „Tendenz“ und literarische „Qualität“: literarische Wahrheit als Darstellungsproblem politischer, und umgekehrt.	61

b) „Technik“: zum Verhältnis von literarischem Produktionsmittel und literarischem Produkt	62
c) „Propaganda“ statt „Dichtung“: Entwicklung der Produktionsmittel und literarischer Gattungswandel	63
3) Strukturwandel der Kommunikation	
a) „Umschmelzung“: Grenzen und Aufhebung literarischer Formen	64
b) „Zeitung“: Dokument kapitalistischer Informationsdiffusion	65
c) „Ungeduld des Lesers“: zur Dialektik von literarischem Verfall und politischer Emanzipation	66
4) Die Aufhebung der kapitalistischen Trennung von materieller und geistiger Produktion	
a) Das „Publikum“ als „Autor“: proletarische statt bürgerlicher Presse	67
b) „Literarisierung der Lebensverhältnisse“: die Verallgemeinerung geistiger Produktion	68
5) Revolutionäres Produktionsmittel und konformistische Verwertung	
a) „Umfunktionieren“: zum Verhältnis von revolutionärem Inhalt und kapitalistischer Produktionsbedingung	69
b) Der „revolutionäre Routinier“: Revolution als Gegenstand der Unterhaltung	71
c) „Modische Verklärung“: zur reaktionären Verwertung der Photographie	72
6) Herstellung und Durchsetzung des revolutionären Gebrauchswerts	
a) Aufhebung der bürgerlichen „Kompetenzschranken“: zur Solidarität der Produzenten	73
b) „Organisierung“: die praktische Dimension des literarischen Gegenstandes	74
c) „Modellcharakter der Produktion“: Anleitung statt kontemplative Rezeption	76
d) „Dramatisches Laboratorium“ und „Versuchsanordnung“: Desillusionierung und Verfremdung als Mittel kritischer Identitätsbildung	77
e) „Verräter an seiner Ursprungs-klasse“: politökonomi-	

sche Reflexion und revolutionäre Konsequenz . . .	79	b) „Fundierung auf Politik“: zur materialistischen Begründung künstlerischer Praxis	96
7) Die Differenz von revolutionärer Praxis der Intellektuellen und des Proletariats		C. Die modernen technischen Produktionsmittel Photographie und Film und ihre revolutionäre Struktur	
a) „Kunsttheoretiker“ oder „Politiker“: eine falsche Dichotomie Tiedemanns	81	1) Die ästhetische Rationalität des photographischen Bildes	
b) „Spezialist“ und „Revolutionär“: Gefahren des Benjaminschen Konzepts.	82	a) „Beweisstücke“ und „Direktiven“: sinnlicher Ausdruck und wissenschaftliche Beweiskraft	97
		b) Der zerstörte „Schein der Autonomie“: Gesellschaft statt Mythos	99
III. Der revolutionäre Intellektuelle und seine modernen Produktionsmittel		2) Leistungen der technischen Apparatur	
A. Zur Dialektik von Entfaltung und Negation im Kapitalismus		a) „Stellungnahme“ und „Test“: statt naturhafter Unmittelbarkeit technische Distanz	100
1) Kapitalistische Entwicklung und das „Schicksal der Kunst“	83	b) „Verzicht auf Aura“: statt personaler Identität konstruierte Synthese	102
2) Antifaschistische Begrifflichkeit und revolutionärer Gebrauch der Produktionsmittel	85	c) „Revolutionäre Kritik“: technische Radikalität und kapitalistische Reduktion	103
B. Das „Schicksal der Kunst“ im Zeitalter technischer Reproduktionsmöglichkeiten		d) „Zerstückelung“ und „Natur zweiten Grades“: Realität als Produkt technischer Künstlichkeit	105
1) Menschliche Produktion und Reproduktion: zur Emanzipation der technischen Reproduzierbarkeit zum eigenständigen künstlerischen Verfahren	86	3) Die revolutionären Möglichkeiten des Films	
2) Traditionelle Ästhetik und technische Reproduzierbarkeit		a) „Lust am Schauen“ und „fachmännische Haltung“: ästhetischer Genuß und rationale Neugier	107
a) „Aura“ und „Film“: die technische Liquidierung mythischer Einzigartigkeit	87	b) „Kunst“ und „Wissenschaft“: Zur Einheit von unmittelbarer Sinnlichkeit und wissenschaftlicher Objektivität	108
b) „Ferne Nähe“: mythische Produktion und gesellschaftliche Entfremdung	90	c) „Ablenkung“ statt „Versenkung“: zur Verhinderung asozialer Rezeptionshaltung	111
3) Die Zerstörung der „Aura“ und die Aufhebung entfremdeter Geschichtspraxis		d) „Chok“: Destruktion etablierter Assoziationsklischees und massenadäquate Erkenntnismethode	113
a) „Konkrete Nähe“: gesellschaftlicher Reichtum und kollektive Aneignung	91	e) „Kritische Zerstreuung“: massenhafte Rezeption und gesellschaftliche Wahrheit	117
b) „Sinn für das Gleichartige“: Zur Reintegration mythischer Einzigartigkeit in allgemeine gesellschaftliche Praxis	93	D. Organisation der Massen und intellektuelle Verantwortung	
4) Die Fundierung der Kunst in der Politik		1) Faschistische Massenkunst: Erkenntnisabwehr und kultische Medienverwendung	
a) „Dienst am Ritual“ und „Reproduzierbarkeit“: die Emanzipation des Kunstwerks von seiner magisch-religiösen Funktion	93	a) „Ästhetisierung der Politik“: Kunst als herrschaftsstabilisierender Faktor	123
		b) „Elite“ oder „Klassenkämpfer“: faschistische und proletarische Kunstpraxis	124
		2) Proletarische Klassenkunst: statt „Monumentalität“ kritische Selbstverständigung	
		a) „Kunst“ und „Aufklärung“: Kunst im Zeitalter	

ihre technische Reproduzierbarkeit	126
b) „Monumentalität“: zur reaktionären Kanalisierung der proletarischen Massen	127
c) „Politisierung der Kunst“: der intellektuelle Künstler als Produzent von revolutionärem Klassenbewußtsein	129
IV. Walter Benjamin: intellektueller Revolutionär und revolutionärer Intellektueller	131
Anmerkungen	136
Bibliographie	164
Personenregister	167
Sachregister	169

VORWORT

Diese geringfügig veränderte Arbeit lag bereits 1973 der Universität München als Dissertation vor, d. h. sie repräsentiert nicht den neuesten Stand der Forschung. Jedoch hat sie auch nie die Absicht gehabt, nur akademischem Bedürfnis Genüge zu leisten: geschrieben zu einem Zeitpunkt, als die Bemühung um Walter Benjamins „Materialismus“ dem konkret-politischen Anliegen der revoltierenden Studentenschaft entsprang, sich über den gesamtgesellschaftlichen Standort der Intellektuellen im kapitalistischen Verwertungsprozeß Klarheit zu verschaffen und die ihm adäquate Form revolutionärer Praxis zu bestimmen, hatte sie kein anderes Interesse, als diesen Prozeß politischer Identitätsfindung voranzutreiben.

Innerhalb der theoretischen Auseinandersetzung während der Studentenbewegung bezeichnet Benjamins materialistisches Spätwerk einen wichtigen Übergangspunkt: es führte weg vom aporetischen Praxisverständnis Adornos und verwies kompromißlos auf die Notwendigkeit der Wiederherstellung antirevisionistischer, revolutionärer Positionen, wie sie bei Marx originär entwickelt sind. Ausgehend von der fundamentalen Kontroverse zwischen Adornos und Benjamins Vorstellungen von revolutionärer Theorie und Praxis — eine Kontroverse, die lange Jahre verschleiert geblieben war bzw. zu Gunsten der Adornoschen Konzeption autoritär entschieden wurde — rekonstruierte diese Arbeit dann in Grundzügen eine ebenso entschiedene wie differenzierte Theorie intellektueller Praxis bei Benjamin. Deren zentrale Relevanz besteht darin, daß sie konsequent intellektuelle Qualifikation zu wissenschaftlicher Theoriebildung auf die objektiven klassenkämpferischen Bedürfnisse des Proletariats bezieht und darauf insistiert, daß den „Massen“ darüber wieder Verfügung verschafft werden muß, wovon sie der kapitalistische Prozeß der Arbeitsteilung entfremdet hat: die geistige Potenz zur Produktion revolutionärer Theorie. Insofern die bürgerlichen Intellektuellen — gemäß der Marxschen Analyse — kraft ihres wissenschaftlichen „Bildungsprivilegs“¹ über diese Potenz verfügen, wird deren Vermittlung ans Proletariat zu ihrer vordringlichen revolutionären Aufgabe. Aus dem bürgerlichen Intellektuellen wird der intellektuelle Revolutionär.

Es ist klar, daß diese Arbeit heute anders geschrieben würde und daß sie auch — was Sekundärliteratur und bearbeitete Textauswahl betrifft — auf ein breiteres Fundament gestellt werden müßte. Betrachtet man sich jedoch die aktuelle bundesrepublikanische Landschaft und darin vor allem die Haltung der wissenschaftlichen Intelligenz, die — bis auf Minderheiten — mit beispielloser Nonchalance Reflexionen ignoriert bzw. abwertet, die kritisch ihre gesellschaftliche Funktion ins Visier nehmen, und längst zur routinierten nichtmaterialistischen Tagesordnung übergegangen ist, so hat die prinzipielle Aussage der vorliegenden Arbeit nichts von ihrer Relevanz verloren: was sie bei Benjamin herausarbeitet, stellt immer noch ein leistungsfähiges Korrektiv zur Verfügung, an dem gemessen sich ablesen läßt, wie weit der Verfall gesellschaftskritischer Ansätze im Bereich intellektueller und insbesondere akademischer Disziplinen nach dem Ende der Studentenbewegung fortgeschritten ist. Oder positiv formuliert: die hier rekonstruierten materialistischen Vorstellungen Benjamins enthalten immer noch gültige Richtlinien, an denen eine materialistische Bestimmung der Funktion des Intellektuellen unter kapitalistischen Produktionsverhältnissen sich zu orientieren hat. Deren innerste Konsequenz verlangt unvermindert die Aufhebung seiner bürgerlichen Existenz hin zur Organisation als revolutionärem Intellektuellen innerhalb des Kampfes der proletarischen Klasse, die „als die letzte geknechtete. . . Klasse. . . das Werk der Befreiung im Namen von Generationen Geschlagener zu Ende führt“³. Wo dieser „Kampf“ noch nicht Wirklichkeit geworden ist, darf das Bewußtsein seiner Notwendigkeit und Berechtigung umso weniger in Vergessenheit geraten; gerade auch dieser Verpflichtung hat sich der Intellektuelle im Spätkapitalismus zu stellen. Diese Arbeit versucht dem gerecht zu werden.

Daß diese Arbeit geschrieben werden konnte, verdankt sich Herrn Prof. Ernesto Grassi, der seinerseits keinen Augenblick zögerte, ein brisantes Thema ohne jegliche Zensur und „methodologische“ Auflagen zur Dissertation zuzulassen. Seiner Souveränität und seiner Toleranz gegenüber meinen wissenschaftlich-politischen Bemühungen gilt mein ganzer Dank und meine Hochachtung.

München, März 1978

I. ZUR REKONSTRUKTION VON WALTER BENJAMINS REVOLUTIONÄRER IDENTITÄT

A. Kritik an der Benjamin-Rezeption

1) Walter Benjamins „Ruhm“ und „Wirkung“⁴

Walter Benjamin gilt vielen als der vielleicht bedeutendste Philosoph, Kunsttheoretiker und Literaturkritiker seiner Zeit. Sein Werk — obwohl hermetisch und schwer zugänglich — genießt hohes Ansehen. Seine Wirkung wird hoch eingeschätzt⁴ und sein Ruhm scheint ohne Makel.

Untrennbar verbunden mit dieser Wirkung Benjamins ist der Name Theodor W. Adornos⁵. Ihm gebührt das große Verdienst, einen Namen zu öffentlichem Ansehen gebracht zu haben, der „zu den verschollensten in der geistigen Welt“⁶ gehörte.

Zusammen mit seinem Schüler Rolf Tiedemann und Benjamins langjährigem Freund Gerhard Scholem hat Adorno — nach eigenen Aussagen — seit 1955 sich bemüht, „alles zu tun, um das, was von seinem Werk vorhanden und gegenüber seiner Möglichkeit nur ein Fragment ist, so weit jedenfalls herzustellen, daß eine Ahnung von solchem Potential doch wieder entdeckt wird.“⁷ Sowohl einleitende Kommentare innerhalb der Editionen wie auch gleichzeitige interpretierende Publikationen der Herausgeber begleiteten kontinuierlich diese „Rekonstruktion“ von Werk und Person Benjamins. Sein „Ruhm“ und seine „Wirkung“ verdanken sich dieser Arbeit. Das herrschende Benjamin-Bild geht auf sie zurück.

Die Gründe für die Hochschätzung Benjamins und die große Leistung der Textedition standen jahrelang in ihrer Richtigkeit außer Zweifel. Das Benjamin-Bild, wie es die Kommentare entworfen hatten, galt als verbindlich und wurde von Adorno auch so verstanden⁸. Erst das Erscheinen der Benjaminschen Briefe, das Auffinden eines bisher unbekannten Nachlaßkonvolutes im Deutschen Zentral-Archiv (DZA) in Potsdam und die kritischen Ansätze zu einer Konfrontation dieser Hochschätzung Benjamins mit ihrer konkreten Begründung in den

Kommentaren seiner „Liebhaber“ haben die bisher von den Herausgebern monopolisierte Forschungssituation⁹ verändert. Basierend auf diesem neuen Material wurden sowohl gegen die Editionstechnik wie auch gegen das lancierte Benjamin-Bild schwere Bedenken formuliert¹⁰. Eine weitere Beschäftigung mit Benjamin läßt sich seither nicht mehr ohne weiteres als kontinuierliches Anknüpfen an eine — wie Adorno meint — vorgegebene, d. h. gesicherte Basis verstehen. Das Adornosche Selbstverständnis, daß die „Veröffentlichung . . . von Schriften Walter Benjamins . . . deren sachlicher Bedeutung gerecht werden“¹¹ solle, muß selbst zum Gegenstand kritischer Reflexion werden, wo die Sachlichkeit als solche in Frage gestellt wird.

2) Kritik am „lancierten“ Benjamin-Bild: die „verschleierte Kontroverse“

Eingeleitet wurde die Kritik durch Helmut Heißenbüttel, der 1967 und 1968 gegen die Art und Weise, wie das Benjaminsche Werk von seinen Herausgebern rezipiert und vermittelt wurde, schwerwiegende Einwände erhob. Das Studium der 1966 edierten Briefe Benjamins hatte ihn zu dem Schluß gebracht, daß „in allem, was Adorno für das Werk Benjamins getan“¹² hat, gerade jene Komponente gelöscht war, „über die der Briefwechsel kontrovers blieb: die marxistisch-materialistische“¹³. Insofern sich für Heißenbüttel in Benjamins Briefen und — durch diese Dokumente noch klarer konturiert — in Benjamins Schriften in aller Deutlichkeit eine entscheidende Umwälzung im Denken, eine ersthafte Veränderung der theoretischen Position dokumentiert, erscheint ihm das Benjamin-Bild, wie es die Herausgeber — und dabei vor allem Adorno — entwerfen, als „Retouche“¹⁴. In den Praktiken der Kommentare wie der Edition sieht er den Versuch, die — wie es sich ihm darstellt — eminente theoretische Differenz zwischen Benjamin und seinen Herausgebern zu kaschieren: indem die Editoren bemüht sind, „die frühen Werke Benjamins und die späteren . . . ohne besondere Unterscheidung auf einen Nenner zu bringen“¹⁵ und indem „das Gesamtwerk als ein einziger Komplex behandelt und an den Kriterien traditionellen Philosophierens gemessen“¹⁶ wird, bleibt das „materialistische Spätwerk“ verdeckt oder erscheint „in einer Uminterpretation, in der der überlebende kontroverse Briefpartner seine Auffassung durchsetzt“¹⁷.

Gerade die Tatsache, daß „Benjamins Werk . . . nicht den Ruhm

(hätte), den es heute hat, wenn nicht Adorno nach seiner Rückkehr dafür eingetreten wäre“¹⁸, wird von Heißenbüttel problematisiert: dieser „Ruhm“ Benjamins, wie er auf seine Herausgeber zurückzuführen ist, verstellt für ihn eher das Benjaminsche Werk, als daß es ihm gerecht würde. Erst in der kritischen Distanz zum Benjamin-Bild der Herausgeber und in der Rekonstruktion dessen, was in diesem „Ruhm“ — sowohl editorisch wie auch interpretativ — ausgelöscht ist, sieht Heißenbüttel die Voraussetzungen für eine adäquate Einschätzung der Benjaminschen Qualität.

Heißenbüttels Vorwürfe wurden ebenfalls 1967 und 1968 von der Berliner „alternative“ („Zeitschrift für Literatur und Diskussion“) aufgenommen und im größeren Rahmen fortgeführt. Das Ziel der Beiträge, „Anstoß zu einer kritischen Revision des Benjamin-Bildes“¹⁹ zu geben, wird mit dem manipulativen Charakter der bisherigen Benjamin-Rezeption begründet.

Sowohl an Hand textkritischer Vergleiche²⁰ — als Korrektiv zur Frankfurter Ausgabe stand mittlerweile der Benjamin-Nachlaß des DZAs in Potsdam zur Verfügung — wie auch durch ansatzweise Neuinterpretationen der bisher veröffentlichten „materialistischen“ Schriften Benjamins beabsichtigt „alternative“ die „Vermutungen über eine die Differenzen kaschierende Edition“²¹ zu beweisen und die Problematik der „Personalunion von Herausgeber und Kontrahent“²² in der Person Adornos vor Augen zu führen.

Ebenso wie Heißenbüttel argumentiert „alternative“, daß die materialistische Wende in Benjamins Schaffen schon zu dessen Lebzeiten eine „Kontroverse“ mit Scholem und vor allem mit Adorno provozierte²³, deren Ausmaß und Bedeutung dann nachträglich im „lancierten“ Benjamin-Bild eliminiert bzw. verdeckt wurde²⁴.

Ins Zentrum der Diskussion geraten damit ebenfalls die den Texten Benjamins beigegebenen Interpretationen, von denen „alternative“ behauptet, daß sie „die marxistischen Arbeiten Benjamins disqualifizieren bzw. in theologisch-spekulative Gedankenzusammenhänge des Frühwerks umdeuten“²⁵.

Mit ihren Vorwürfen haben die Kritiker zumindest erreicht, daß es nicht mehr möglich ist, sich weiterhin der Autorität des — unter der Ägide Adornos entstandenen — Benjamin-Bilds blind anzuvertrauen. Die vorgetragene Kritik fordert eine grundsätzliche Neubestimmung auf das Benjaminsche Werk.

Dies zu initiieren war das wichtigste Ziel der Angriffe: im Selbstverständnis einer „vorläufigen Beschlagnahme“²⁶ zielte die Strategie

der Kritiker darauf ab, das „materialistische Spätwerk“ Benjamins gegen den — für sie kaschierenden und verfälschenden — Interpretationsrahmen der Herausgeber transparent zu machen und an seine Stelle deutliche Akzente für eine grundlegende Rekonstruktion und Revision des Benjaminschen Werks zu setzen.

Den Vorwürfen, wie sie oben referiert wurden, muß nachgegangen werden. Das impliziert fürs erste, das Benjamin-Bild der Herausgeber vor allem unter dem Gesichtspunkt der von den Kritikern behaupteten „verschleierte Kontroverse“ herauszuarbeiten²⁷. Gleichzeitig wird in diesem Zusammenhang immer wieder auf Benjamins Selbstzeugnisse zurückgegriffen, die den Deutungen seiner Herausgeber konfrontiert werden sollen.

B. Das Benjamin-Bild der Herausgeber Adorno, Scholem und Tiedemann

1) Die „Hochschätzung“ Benjamins

Die Kommentare versichern immer wieder die außerordentliche Qualität Benjamins. So bezeichnet ihn Adorno als einen „der bedeutendsten Menschen . . . die mir je entgegengetreten sind“²⁸. Für ihn ist Benjamin „der unerschöpflich Einfallsreiche, Produktive, in jedem wachen Augenblick seines Lebens ganz des Geistes mächtige und ganz von Geist beherrschte . . .“²⁹, und von ihm bekundet er: „Wenn noch einmal einer den verrufenen Begriff des Philosophen zu Ehren brachte; wenn noch einmal einer, durch Kraft und Ursprünglichkeit des Gedankens, der Möglichkeit im Wirklichen innward, so war es Walter Benjamin“³⁰.

Ebenso wie Scholem, der bekannte, daß Benjamins Denken „mir von vornherein Eindruck gemacht und mich, der ich fünf Jahre jünger war als er, tief gefesselt und beeinflusst“³¹ hat, deutet Adorno ein Schüler-Verhältnis zu Benjamin an: „Ich war damals blutjung, er immerhin 11 Jahre älter, und ich habe mich durchaus als den Nehmenden betrachtet“³². Und von der Wirkung des Benjaminschen Denkens weiß er zu berichten, daß es war, „wie wenn durch diese Philosophie mir erst aufgegangen wäre, was Philosophie sein mußte, wenn sie erfüllen sollte, was sie verspricht . . .“³³.

2) Benjamins Marxismus als „Mißverständnis“

Der Überschwang des Lobes täuscht. In beinahe suggestiver Weise wird er durchsetzt von mehr oder minder deutlichen Warnungen. Der abstrakten „Hochschätzung“ in den Kommentaren korrespondiert eine engagierte Abwertung eines umfangreichen Abschnitts des Benjaminschen Schaffens.

So sieht Adorno die „späteren Jahre“ Benjamins „unter der Wirkung . . . materialistischer Injektionen“³⁴ und er spricht von dessen „Typus von Marxismus, den er orthodox, als Lehrstück zu übernehmen meinte, ohne zu ahnen, was er in produktivem Mißverständnis damit anstellte“³⁵.

Diese Formulierungen suggerieren ein Doppeltes: das „materialistische Spätwerk“ Benjamins müsse einem, der „eigentlichsten Substanz“³⁶ seines Denkens fremden und äußerlichen Einfluß zugeschrieben werden („Injektionen“) und in ihm spiegle sich eine bedenkliche Aufhebung des Benjaminschen Reflexionsvermögens wider („orthodox“, „ohne zu ahnen“). Was er sich angeeignet habe, sei nicht Ergebnis originär philosophischer Denkanstrengung, sondern mehr oder minder Resultat unheilvoller Rezeption vorgefertigter Doktrinen („Typus von Marxismus“, „Lehrstück“).

Verschiedentlich variiert durchzieht dieser Vorwurf die betont philosophisch gehaltenen Kommentare Adornos: „Philosophie eignet dem Warenfetischismus sich selber zu: alles muß ihr zum Ding sich verzaubern, damit sie das Unwesen der Dinglichkeit entzaubere. So gesättigt ist dies Denken mit Kultur als einem Naturgegenstand, daß es der Verdinglichung sich verschwört, anstatt ihr unentwegt zu widersprechen. Dies ist der Ursprung von Benjamins Neigung, seine geistige Kraft ans ganz Entgegengesetzte zu zedieren . . .“³⁷; und an anderer Stelle heißt es: „In der Tuchfühlung mit dem stofflich Nahen, der Affinität zu dem was ist, war seinem Denken, bei aller Fremdheit und Schärfe, stets ein eigentümlich Bewußtloses, wenn man will Naives gesellt. Solche Naivetät ließ ihn zuweilen mit machtpolitischen Tendenzen sympathisieren, welche wie er wohl wußte, seine eigene Substanz, unreglementierte geistige Erfahrung, liquidiert hätten“³⁸.

Ohne über die Berechtigung dieser Aussagen zu befinden, läßt diese Kommentierungstechnik dennoch eine bedenkliche Tendenz erkennen: indem diese Formulierungen — zwar sublim, aber trotzdem deutlich — in Bezug auf Benjamins materialistische Arbeiten „Verdinglichung“, „Naivetät“, „Bewußtlosigkeit“, Auslieferung „ans ganz Entgegenge-

setzte“ nahelegen, bewirken sie, daß diese eigentlich nicht mehr als philosophisch relevant und darstellungswert erscheinen. Sie werden ernsthafter Auseinandersetzung überhaupt entzogen. Was diese Ausführungen Adornos so direkt nicht benennen und eher hinter „Philosophie“ zu verbergen bemüht sind, ist dennoch als ganz konkreter Verdacht und Vorwurf in ihnen suggestiv präsent.

Der Konnex von „Marxismus“ und „machtpolitischen“ Tendenzen, wie er in diesen Formulierungen hergestellt wird, läßt assoziieren, Benjamins „Mißverständnis“ habe darin bestanden, als „Marxismus“ übernommen zu haben, was längst nur mehr dessen revisionistisches Klischee war: zur „Weltanschauung“ erstarrte Lehrmeinung parteikommunistischer Provenienz. Diese Tendenz in Adornos Aussagen läßt sich durch eine Briefstelle noch weiter konkretisieren, in der er nicht ohne Spitze auf Benjamins marxistische Quellen anspielt: „Es gibt in Gottes Namen nur die eine Wahrheit, und wenn Ihre Denkkraft sich dieser einen Wahrheit in Kategorien bemächtigt, die Ihnen nach Ihrer Vorstellung von Materialismus apokryph dünken mögen, so werden Sie von dieser Wahrheit mehr heimbringen, als wenn Sie sich einer Denkmatur bedienen, gegen deren Griffe Ihre Hand ohne Unterlaß sich sträubt. Schließlich steht auch in Nietzsches Genealogie der Moral mehr von der einen Wahrheit als in Bucharins ABC³⁹“.

Für Adorno ist Benjamin der Gefahr, vor der er hier warnt, offensichtlich nicht entgangen. Damals wie heute bezichtigt er Benjamins Marxismus unheilvoller Selbsttäuschung und seine Kommentare sind berechte Zeugnisse seines Interesses, diese Sicht als Tatsache zu etablieren.

Die Topoi der Abwertung stellen einen Kontext her, in dem der Benjaminsche Marxismus als Auslieferung an verdinglichte, vulgärmaterialistische „Denkmaturen“ erscheint. Sie bemühen sich engagiert, Benjamins materialistische Schriften gegen „echtes“ Philosophieren auszuspielen und sie mit dem Verdacht der „Orthodoxie“, d. h. der Aufhebung des Reflexionskontinuums zu disqualifizieren⁴⁰. Mit innerer Konsequenz wird hierbei philosophische Argumentation von psychologischer verdrängt. Das Sich-Ausliefern Benjamins ans „ganz Entgegengesetzte“ — wie es die Kommentare behaupten — wird mit Zügen des Pathologischen ausgestattet: „... manchmal will es scheinen, als verfiele er dem, was Anna Freud die Identifikation mit dem Angreifer⁴¹ genannt hat, etwa an jener Stelle, an der er den Begriff der Kritik verleugnet und ihm im Namen kollektiver Praxis, auf allzu vertrautem Fuß mit dem Zeitgeist sich gebärdend, das kon-

trasiert, wovor es ihm selber am meisten graute⁴²“. Dieses Zitat ist exemplarisch für die ganz spezifische Technik unterschwelliger Psychologisierung, wie sie sich — in Bezug auf Benjamins Marxismus — in den Kommentaren durchgesetzt hat. Insofern die Benjaminsche Neuorientierung nicht mehr als Ergebnis philosophischer Reflexion gefaßt wird, sondern als deren Aufhebung, gelten die sich materialistisch verstehenden Texte Benjamins auch nicht mehr als relevante Gegenstände ernsthafter philosophischer Bemühung: zur Diskussion steht nicht mehr das materialistische Werk Benjamins mit seinem originären Anspruch, mag er auch noch so problematisch sein, sondern die psychische Ätiologie seiner „Unzulänglichkeit“, seines „Mißlingens“.

Diese Tendenz verfolgen Aussagen, die Benjamins Hinwendung zum Marxismus in dessen „Bedürfnis nach Autorität im Sinne kollektiver Deckung⁴³“ fundieren wollen: das „bis zur leidvollsten Vereinsamung Individualisierte dieses Denkens und seines Trägers (habe) vom ersten Tag an nach Entäußerung gesucht auch im wie immer hoffnungslosen Versuch der Eingliederung in Gemeinschaften und Ordnungen⁴⁴“.

Benjamins Marxismus erscheint in diesem Zusammenhang als Ergebnis unheilvoller psychischer Disposition, die ihn — unfähig, der Exponiertheit strengen Philosophierens standzuhalten — in eine Kollektivität habe flüchten lassen, deren „Orthodoxie“ gerade die Aufhebung von Philosophie bedeutet. Das, was Benjamin selbst als „Fundamentalsätze der materialistischen Kunsttheorie⁴⁵“ und als Versuch deren Realisierung verstand, wird bei Adorno zum psychologischen Fall: die Strategie seiner Kommentare zielt darauf ab, Benjamins Interesse für reale revolutionäre Politik als Ich-Schwäche darzustellen, die ihn veranlaßt habe, sich Kräften anzuliefern, die „seine eigene Substanz, unreglementierte geistige Erfahrungen, liquidiert hätten⁴⁶“.

Diese psychologisierende Strategie bedeutet nichts anderes als die Entmündigung Benjamins. Mit ihr wird unter der Hand Benjamins materialistischen Texten die Seriosität ernsthafter Reflexion abgesprochen und eine Rezeptionsweise initiiert bzw. legitimiert, die auf eine gewissenhafte Auseinandersetzung mit diesen Texten „souverän“ verzichtet. Eine Entmündigung, die sich in extremem Maße noch einmal in der Vernachlässigung und Mißachtung der zahlreichen Selbstdeutungen Benjamins in seinen Briefen reproduziert.

Dieses Vorgehen ist charakteristisch für die Kommentare. Was sie als Resultate anbieten, läßt sich an keiner Stelle auf eine systematische Darstellung und Interpretation des Benjaminschen Marxismus zurückführen.

Der strittige Komplex taucht immer schon im Rahmen der Adornoschen Abwertung und Deutung auf. Selbst in Tiedemanns Dissertation, die das Benjaminsche Werk als kontinuierliche, geschlossene Einheit interpretiert und die Neuorientierung gar nicht als ernsthafte zur Kenntnis nimmt, bieten die „materialistischen“ Ansätze nur Gelegenheit zu abwertenden Marginalien. Bei beiden — Adorno wie Tiedemann — wird an die Stelle einer logischen Beweisführung die Autorität ihres Urteils gesetzt, d. h. vor allem das Adornos. In wie weit diese Urteile ihre Berechtigung haben, wird zu klären sein. Der Rahmen jedoch, in dem sie auftauchen, präjudiziert eine Vorgehensweise, die einer völligen Eliminierung dieses „materialistischen“ Komplexes im Benjaminschen Werk nahekommt.

3) Der „kommunistische Agent“ Brecht

Obwohl er in den philosophisch durchstilisierten Kommentaren Adornos kaum thematisiert wird, ist dennoch ein ganz personaler Aspekt für die Abwertung des Benjaminschen Marxismus von entscheidender Bedeutung. Wenn Adorno von Benjamins „Typus von Marxismus“ spricht, der sich ihm als Pervertierung marxistischer Theorie zum vulgärmarxistischen „Lehrstück“ darstellt, so läßt sich rekonstruieren, wie sehr diese Einschätzung für ihn untrennbar mit der Person Brechts verbunden ist.

Expressis verbis finden sich nur wenige Hinweise in Adornos Schriften über Benjamin, die diesen Punkt beleuchten. Diese sind jedoch umso deutlicher: so, wenn Adorno in Bezug auf den von ihm heftig kritisierten Aufsatz Benjamins „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ meint, daß eine „Korrektur“ der darin entwickelten Gedanken nach seinem Dafürhalten „nichts anderes bedeuten (würde) als die völlige Liquidierung der Brechtschen Motive...“⁴⁷.

Der in diesen Formulierungen implizierte Vorwurf, Benjamins „Mißlingen“ sei auf den Einfluß Brechts zurückzuführen, erscheint noch einmal in variierter Form in einer Aussage Adornos, die Benjamins „Mißverständnis“ in einem Abhängigkeitsverhältnis Benjamins von Brecht zu begründen versucht: „Aufs bestimmteste gegenwärtig ist mir die Äußerung Benjamins, er habe mit der Reproduktionsarbeit Brecht an Radikalismus übertreffen wollen...“⁴⁸. Vor allem Tiedemann und Scholem geben deutliche Auskunft über den eminenten Stellenwert von

Werk und Person Brechts in ihrer Einschätzung des Benjaminschen Marxismus. So nimmt z. B. Tiedemann die Herausgabe den Benjaminschen „Versuche über Brecht“ zum Anlaß, in einem Nachwort mit der marxistischen Kunsttheorie und Praxis Brechts abzurechnen, und damit gleichzeitig die Benjaminsche Affinität zu Brecht zu disqualifizieren⁴⁹.

Was diese Kommentare zum Ausdruck bringen, ist der — in den Augen der Herausgeber — verheerende Einfluß Brechts auf das Werk Benjamins. Der konsequenten Abwertung Brechts korrespondiert in ihrer Argumentation die Strategie, Benjamins Affinität zu Brecht wiederum als psychisches Problem darzustellen und hier sein „marxistisches Mißverständnis“ zu lokalisieren.

So meint Tiedemann in Bezug auf Brechts intellektuelle Fähigkeiten: „War Brecht ein eher schnoddriger Gesprächspartner... so fand Benjamin einen anderen, in Fragen der Ästhetik wie der marxistischen Theorie unvergleichlich zuständigeren in Adorno“⁵⁰. Analog dieser Einschätzung des ästhetischen Reflexionsvermögens Brechts spricht Tiedemann dann auch den Brechtschen Stücken die Berechtigung ab, zu den „differenziertesten“ gerechnet werden zu dürfen; denn „die sind heute die autonomen, diejenigen Becketts, nicht die Lehrstücke Brechts“⁵¹.

Unschwer läßt sich hier eine Rivalität Adornos zu Brecht entdecken, die dann posthum in der Edition von den Herausgebern eindeutig zu Gunsten Adornos entschieden wurde. Ihre Argumente münden ohne Zweifel in den Vorwurf, daß sich Benjamin diesem „schlechten“ Einfluß Brechts ausgeliefert habe und damit dessen Vulgärmarxismus aufgesessen sei.

So scheut sich Tiedemann nicht, Benjamins Sympathisieren mit Brecht als eine Art Hörigkeit zu charakterisieren, wenn er — in Bezug auf die Kommentare Benjamins zu den Werken Brechts — formuliert: „Sie geben sich wie scholastische Exegesen. Brecht seinerseits verstand sie auch so: ihm war Benjamin anscheinend nichts als sein bester Kritiker, das heißt sein kritiklosester“⁵². Diese Formulierungen evozieren ein Benjamin-Bild, das diesen in seinen späteren Jahren nur mehr als beflissenen Brecht-Apologeten und als geistig entmündigten Nachbeter dessen pervertierter Marxismus-Spielart erscheinen läßt. Brecht wird in den Kommentaren der Herausgeber geradezu zur diabolischen Figur der Verführung Benjamins, zum kommunistischen Agenten: „Wenn auch der erste Anstoß... nicht von Brecht kam, hatte er zweifellos den größten Anteil daran, daß Benjamin realiter versuchte, den historischen Materialismus in sein Denken und seine Arbeit in den

Rahmen dieser Methode einzuspannen. Brecht war die härtere Natur und hat auf die sensiblere Benjamins, dem alles Athletenhafte abging, tief eingewirkt. Daß Walter Benjamin dabei gut gefahren ist, wage ich nicht zu behaupten. Ich würde eher sagen, daß ich diesen Einfluß Brechts auf die Produktion Benjamins in den dreißiger Jahren für unheilvoll, in manchem auch für katastrophal halte⁵³.

4) Walter Benjamins „eigentümlichste Substanz“⁵⁴.

In deutlicher Abgrenzung von Benjamins materialistischen Intentionen bemühen sich umfangreiche Passagen in den Kommentaren der Herausgeber, die „originäre“ Philosophie Benjamins zu entwickeln. Demgemäß zielen z. B. Adornos Ausführungen immer wieder darauf ab, ein einheitliches Benjamin-Bild zu entwerfen⁵⁵.

Zentrale Bedeutung für dieses Vorgehen gewinnt dabei der Begriff des „Fragments“ bzw. des „Fragmentarischen“. Er erweist sich als archimedischer Punkt im Benjamin-Bild der Herausgeber, vor allem natürlich Adornos.

So konstatiert Adorno Benjamin, daß er „in einem Friedrich Schlegel und Novalis sein Leben lang verpflichtet geblieben (ist), in der Konzeption des Fragments als philosophischer Form, die gerade als brüchige und unvollständige etwas von jener Kraft des Universalen festhält, welche im umfassenden Entwurf sich verflüchtigt“⁵⁶. Und er generalisiert diese Einschätzung dann vor allem in Bezug auf die „Unvollendetheit“ des Benjaminschen „Spätwerks“: „Daß Benjamins Werk fragmentarisch blieb, ist also nicht bloß dem widrigen Schicksal zuzuschreiben, sondern war im Gefüge seines Denkens, in seiner tragenden Idee von je angelegt . . .“⁵⁷.

Diese Aussagen vermitteln zweierlei: den Eindruck von Kontinuität im Gesamtwerk Benjamins und die Durchsetzung eines Philosophieverständnisses, von dem aus sich dessen materialistische Intentionen als Abweichung kennzeichnen lassen und gleichzeitig nur als die mißratenen Formen einer dahinter verborgenen Wahrheit wieder ins Gesamtbild integriert werden können.

Das „Fragment als philosophische Form“ wird zum Garant „wahren“ Philosophierens. Ihm ausschließlich verpflichtet Adorno Benjamin und identifiziert dieses Prinzip mit Benjamins „eigentümlichster Substanz“.

Benjamins Methode zeichne sich gerade dadurch aus, daß sie in

ihrer „Unabgeschlossenheit“, in der „Enthaltensamkeit gegenüber jedem positiv gesetzten Sinn“⁵⁸ Wahrheit verbürge. Indem Benjamins „Denken seinem Ansatz nach sich selbst das ‚Gelingen‘ bruchloser Einstimmigkeit“⁵⁹ verwehre, erhält es in Adornos Augen gerade jenes „Kontinuum der Reflexion“ aufrecht, auf das er oben assoziativ anspielt. Benjamins „eigentümlichste Substanz“ stellt sich als Verzicht auf den „Anspruch des abschlußhaft Totalen“⁶⁰ dar, sie ist für Adorno der „Inbegriff bestimmter Negation, so wie der späte Benjamin Wahrheit daran erkannte, daß sie nicht gibt, sondern nimmt“⁶¹. Das, was Adorno an Benjamins „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ so lobend hervorhebt, daß es trotz „sorgfältiger Architektur im großen, so gebaut (ist), daß jeder der dicht gewobenen und in sich undurchbrochenen Abschnitte gleichsam Atem schöpft, von neuem anhebt, anstatt nach dem Schema des durchlaufenden Gedankengangs in den nächsten zu münden“⁶², wird als die „wahre“ philosophische Haltung für das gesamte Schaffen Benjamins als verbindlich erklärt.

Adornos Argumentation ist zwiespältig: Was er als Benjamins Philosophie formuliert, liest sich gleichzeitig immer schon als Kennzeichnung und vehemente Kritik jener Texte Benjamins, die der Abweichung von diesem Modell bezichtigt werden. Schon die Erwähnung der Namen von Friedrich Schlegel und Novalis signalisiert eine Selbsttäuschung Benjamins über seine wahren „Väter“: durch die Behauptung einer engen Beziehung Benjamins zur romantischen Philosophie reiht Adorno Benjamin in eine Philosophietradition ein, die sein marxistisches Engagement umso deutlicher als „Mißverständnis“ erscheinen läßt⁶³.

Implizit erheben die lobenden Formulierungen Adornos den Vorwurf, Benjamin habe „die permanente Anstrengung des Begriffes“⁶⁴, das Grundaxiom des „Fragments“ zu Gunsten einer „Positivität“ aufgehoben, die als Aufhebung von Philosophie überhaupt anzusehen ist. Und indem die Adornoschen Ausführungen „Philosophie“, bzw. „Wahrheit“ definieren als eine, die „nicht gibt, sondern nimmt“, fällt das handlungsorientierte Interesse solcher „Positivität“ notwendigerweise der Verdinglichung und Unwahrheit anheim. Einzusehen ist, daß sich hier ein ganz bestimmtes Philosophieverständnis, eine ganz bestimmte Theorie der Gesellschaft durchsetzt. Bei Tiedemann wird dieser Aspekt deutlich beleuchtet: insofern gegenwärtige Verhältnisse bei ihm als ein „gewandelter, aber endgültig konsolidierter Kapitalismus“⁶⁵ definiert werden, der „jeden Ausblick in eine politisch befreite Gesellschaft abgeschnitten zu haben scheint . . .“⁶⁶, ist es von innerer

Konsequenz, wenn er die — gerade auf verändernde Praxis reflektierenden — Unternehmungen Benjamins und Brechts der „ästhetischen Ohnmacht“⁶⁷, der „Undifferenziertheit und manchmal Primitivität“⁶⁸ zeugt; denn „ihr Veralten dürfte vielmehr in dem von Praxis selber, in der wiederum mythischen Gesellschaft von heutzutage wurzeln“⁶⁹. Und Tiedemann folgert daraus: das „Engagement des Künstlers und Philosophen für die revolutionäre Politik . . . täuscht sich doch über das heute objektiv Mögliche“⁷⁰; es will herbeischaffen, „was allein Autonomie, die verwehrt ist, zu leisten vermöchte“⁷¹. Nur im „Kontinuum der Reflexion“ und im „Fragment als philosophischer Form“, d. h. in der methodisch verbürgten „Unendlichkeit“, vermag dieses Philosophieverständnis sich Widerstand gegen den Zugriff des „Mythos“ zu denken: allerdings unter Preisgabe des Anspruchs auf handlungsanweisende Reflexion. Deren „Positivität“ kann ihm nur mehr als Gegenteil von Philosophie, von „Wahrheit“ erscheinen: indem sie „Endlichkeit“ zu setzen gezwungen ist, verfällt sie immer schon wieder dem, was sie gerade zu überwinden intendiert. Die Argumentation wird noch zirkelhafter, wenn Tiedemann gelingende Praxis von einer „Autonomie“ abhängig macht, über die er im selben Augenblick sagt, daß sie jedoch „verwehrt ist“⁷². Unter diesen Prämissen muß notgedrungen die „reine“ philosophische Denkanstrengung zur einzig richtigen Praxis werden: nur in ihr vermag sich der Einzelne vor der endgültigen Verdinglichung zu retten⁷³.

Solchem Philosophieverständnis wird Benjamin autoritär verpflichtet, als wäre es zweifelsohne — auch da, wo er „irrte“ — das seine gewesen, hätte er nur immer stringent zu Ende gedacht⁷⁴.

In Adornos und Tiedemanns Kommentaren erhält dieses Philosophiekonzept den Charakter höchster Objektivität, die den Gedanken an Alternativen gar nicht erst aufkommen läßt. Benjamins eigene Intention ist nicht mehr zu identifizieren. Gerade der Eindruck, als ginge es allen nur um die „eine“ Philosophie, und als ob die Herausgeber Benjamin legitimerweise nur da zu Ende dächten, wo er scheiterte, läßt dies Zurücktreten des eigenen Worts von Benjamin beinahe natürlich erscheinen.

In der „eigentümlichsten Substanz“ des Benjaminschen Denkens, das die Kommentare entwickeln, ist Benjamins Originalität ausgelöscht und derart mit Adornos Vorstellungen und Interessen vermischt, daß sie sich nicht mehr von einander unterscheiden lassen. Eigene Konturen erhält der strittige Teil des Benjaminschen Werks nirgends.

5) Die „Rettung“ Benjamins

Die Herausarbeitung der „eigentümlichsten Substanz“ des Benjaminschen Denkens in den Kommentaren hat eine nicht zu unterschätzende Funktion für das Benjamin-Bild der Herausgeber. Die damit verbundene Behauptung von Kontinuität im Werk Benjamins konditioniert den Rezeptionsrahmen für die materialistischen Texte in ganz besonderer Weise. Einerseits ermöglicht der Rekurs auf Benjamins „eigentliche“ Philosophie deren völlige Ignorierung; andererseits erscheinen sie als Abweichungen von diesem Modell, wobei die damit verbundene Kennzeichnung als „Mißverständnisse“ gleichzeitig zurückgenommen werden kann, indem auch in diesen Texten sich Benjamins „wahre“ philosophische Haltung durchgesetzt haben soll. Auf ganz spezielle Art wird damit der hermeneutische Grundsatz, man müsse den Autor besser verstehen, als er sich selbst verstanden hat, zum methodischen Prinzip der Benjamin-Exegese erhoben. Die Rede vom „eigentlichen“ Benjamin impliziert die Tendenz, Benjamin gerade da, wo er „irrte“, gegen ihn selbst in Schutz zu nehmen und sein „wahres“ Philosophieren gegen ihn zu verteidigen. Die Technik der Rückinterpretation der materialistischen Position Benjamins ins oben entwickelte, einheitliche Gesamtbild wird zum bestimmenden Moment in der Behandlung von Benjamins Marxismus. Sie liefert die Möglichkeit, die materialistischen Texte wieder zu integrieren, indem man deren Spezifikum übersieht und sie allein unter dem Aspekt ihrer „eigentlichen“ Struktur, d. h. als Ausdruck der „eigentlichen“ Philosophie Benjamins betrachtet und interpretiert.

An der Art, wie die Brecht-Problematik in den Kommentaren verarbeitet wird, läßt sich dieses Zusammenfallen von Abwertung und „Rettung“ sehr gut demonstrieren: so bescheinigt Tiedemann den Benjaminschen „Versuchen über Brecht“, daß sie ihre „besten Innervationen . . . selten genug“⁷⁵ festzuhalten vermögen. Im selben Atemzug jedoch gibt er den methodischen Hinweis, wie diese Texte zu „retten“ seien: „Gerecht würde den Benjaminschen Texten über Brecht nur, wer ihr Lapidares in seinen Voraussetzungen entzifferte, wem ihr einfaches Wort in ein komplexes, ihre Simplizität in das Fremdeste sich zurückverwandeln“⁷⁶. Benjamin soll nicht beim Wort genommen werden; die Interpretation seiner Texte verlangt angeblich die Eliminierung ihres expliziten Selbstverständnisses bzw. Benjamins Intention wird zur Äußerlichkeit erklärt. Die materialistische Spur wird verwischt und seine materialistischen Unternehmungen werden —

noch bevor man sie in ihrer Eigenart entwickelt hat — als etwas ganz anderes denunziert, als Benjamin selbst damit gemeint haben soll.

Nichts anderes geschieht auch, wenn Tiedemann und Adorno Benjamins materialistisches Interesse mit seinen „eentlichen“ Motiven kollidieren lassen: „Benjamins Interesse für Brecht ist gleicher Weise wie seine Liebe zu Johann Peter Hebel und Robert Walser, ist verwandt auch seiner lebenslangen Faszination durch Kinderbücher . . . Seine Sprache hat dann auch wiederum teil an der gesellschaftlichen Regression, der sie wehren möchte . . .⁷⁷“ („Eine gewisse Vereinfachung der sprachlichen Mittel ist unverkennbar“ . . . „Aber wie vielfach in der Geschichte der Philosophie trägt die Einfachheit; an der gedanklichen Optik Benjamins hat sich nichts geändert“⁷⁸.)

Die Hartnäckigkeit, mit der Benjamin eines Besseren belehrt wird, ist fast beängstigend: sie ähnelt einer Rettung zum Tode. Mit der Kritik an seinem materialistischen Werk wird auch Benjamins Intention, materialistisch denken zu wollen, geahndet. Nicht an seinem eigenen Anspruch wird er gemessen, sondern — nach seinem Tode — davon „emanzipiert“ und auf seine vermeintlich „eentliche Substanz“, die sich von der Adornos nicht mehr unterscheidet, verpflichtet. So werden seine Texte als „Palimpseste“ empfohlen: „unter dem ouverten Marxismus wird der alte Nihilismus wieder sichtbar. . .⁷⁹“. Die „Rettung“ der „mißlungenen“ Texte geschieht durch ihre Rückinterpretation in ein Philosophieverständnis, das identisch mit Adornos Vorstellungen ist. In wie weit Benjamin diesen folgte oder nicht, wird zum Maßstab ihrer Qualität.

So behauptet Tiedemann einen qualitativen Bruch in Benjamins Entwicklung des Baudelaire-Aspektes in den „Pariser Passagen“. Was Benjamin „nicht im ersten Anlauf“⁸⁰ geglückt sein soll, habe sich durch Adornos Intervention erst zum „Guten“ gewendet, habe „sich für die weitere Entwicklung von Benjamins Baudelaire-Projekt als überaus produktiv erwiesen“⁸¹. Dementsprechend meint Tiedemann: „Die Adornosche Kritik veranlaßte Benjamin zu einer ‚Nachprüfung der Gesamtkonstruktion‘ der Abhandlung von 1938 und zur Abfassung des 1939 geschriebenen Aufsatzes ‚Über einige Motive bei Baudelaire‘. Die neue Arbeit beweist, wie weitgehend Benjamin die Adornoschen Vorbehalte sich zu eigen machte. . . Benjamins Weg von der ersten zur zweiten Baudelaire-Arbeit markiert die Kopernikanische Wende, welche seine Kunstsoziologie einschlug: sie bedeutet den Übergang in Geschichtsphilosophie“⁸².

Verkehrt hat sich das Schüler-Lehrer-Verhältnis: Adorno ist zur

zensierenden Korrektur-Instanz geworden. An seinem Verständnis von Philosophie scheidet sich wahr und falsch.

Diese Aussagen machen den Eindruck, als habe Benjamin bereits zu Lebzeiten sein „Mißverständnis“ eingesehen und sei in das von Adorno gehütete „echte“ Philosophieren zurückgekehrt. Die Technik der Rückinterpretation des strittigen Teils im Benjaminschen Schaffen wird damit zum ureigensten Interesse Benjamins erklärt. Mit Benjamins „Billigung“ wird Adornos Philosophieverständnis als verbindliches etabliert.

Tiedemann spricht denn auch von den „authentischen Teile(n) der Passagenarbeit. . .⁸³“ und er degradiert die nicht-Adorno-konformen Texte zu vorläufigen Skizzen, von denen er sagt, daß ihr „experimenteller Charakter berücksichtigt werden (muß); daß sie nicht zur Veröffentlichung gedacht waren, einzig der Selbstverständigung dienten“⁸⁴.

Da, wo die Kommentare interpretierend auf Benjamins Marxismus eingehen, setzt sich diese Position Adornos uneingeschränkt durch. Beschnitten um sein Spezifikum befindet er sich bereits wieder innerhalb des gebilligten Philosophierahmens und tritt nur mehr in der Gestalt einer geringfügigen Variation des „einen“ Benjamin auf: „Benjamins Philosophie war beherrscht von der Spannung zwischen der Lehre von der ‚Unwirklichkeit der Verzweiflung‘ und der vom naturverfallenen Schicksal, vom mythischen ‚Schuldzusammenhang des Lebendigen‘. In späteren Jahren hat diese Spannung für Benjamin in eine gesellschaftliche sich übersetzt, ohne daß von den ursprünglichen Impulsen eine wäre geopfert worden“⁸⁵. Eliminiert bleibt hier trotz aller diplomatischen Formulierung der zentrale Impuls einer konkreten Veränderung der Gesellschaft und der hypostasierte „Schuldzusammenhang des Lebendigen“, auch wenn er mittlerweile — wie Adorno doch einräumt — zum „Schuldzusammenhang der Gesellschaft“ geworden ist, trägt unverändert die Züge „philosophischer“ Problematik an sich.

Wo Benjamin mit aller Intensität danach strebt, eben diesen „Schuldzusammenhang alles Lebendigen“ aus einem philosophischen Getto zu befreien und ihn einer gesellschaftstheoretischen Analyse zu unterziehen, die letztlich auf konkrete Praxis abzielt, verpflichten ihn Adorno/Tiedemann geradezu unverfroren auf das Modell unendlicher philosophischer Reflexion, der jeglicher Übergang in Praxis bereits Indiz unphilosophischer, und d. h. wahrheitsfeindlicher Haltung ist. (Daß Marx das Verhältnis von Philosophie und Praxis viel differenzierter gelöst hat und daß Benjamin sich mit dieser Lösung offensichtlich tief identifiziert hatte, kommt hier gar nicht mehr in Be-

tracht: „Die Philosophie kann sich nicht verwirklichen ohne die Aufhebung des Proletariats, das Proletariat kann sich nicht aufheben ohne die Verwirklichung der Philosophie“. K. Marx: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung. MEW 1, S. 391)

Scholems Umgang mit dem materialistischen Werk Benjamins deckt sich weitgehend mit dem Adornos und Tiedemanns. Nur ist seine Einschätzung der „eigentümlichsten Substanz“ Benjamins noch etwas unverhohlener und ausschließlicher. Für ihn gibt es nur die eine mögliche Wahrheit: „Benjamin war ein Philosoph. Er war ein Metaphysiker. Ja, ich würde sagen: der reine Fall eines Metaphysikers⁸⁶“.

Auch seine „Rettung“ Benjamins geschieht durch die Projektion seines eigenen Philosophieverständnisses in dessen Werk: indem er das eigene Konzept zum einzig möglichen erklärt und diesem Benjamin verpflichtet⁸⁷. Diesem Verständnis war so etwas wie marxistische Theorie inkommensurabel: „Jene Eigenwilligkeit von Benjamins Materialismus kommt vielmehr dadurch zustande, daß sein wirkliches Denkverfahren sich mit seinem vorgegebenen materialistischen gar nicht deckt. Seine Einsichten sind immer noch in allem Entscheidenden die des Metaphysikers, der zwar eine Dialektik der Betrachtung entwickelt hat, die aber von der materialistischen himmelweit entfernt ist. Seine Einsichten sind die eines ins Profane verschlagenen Theologen⁸⁸“. Auch für Scholem zerfällt Benjamins Werk in zwei Teile: in den einen, „wo er seiner Intention ungebrochen Ausdruck verleihen konnte⁸⁹“, und in den anderen, wo er sich „materialistischen Zwang⁹⁰“ antat. Nichts gibt in diesen Urteilen Scholems mehr Auskunft über den umfangreichen Briefwechsel mit Benjamin, in dem dieser seine „materialistische“ Position immer wieder erläuterte und beharrlich seine theoretischen Entscheidungen verteidigte. Scholems Apodiktik nimmt sich nicht einmal die Mühe, der divergenten Position Benjamins zumindest ein irritierendes Moment zu belassen. Benjamins Materialismus existiert hier einfach nicht mehr.

C. Zusammenfassung

Das Benjamin-Bild der Herausgeber ist durch die einhellige Ablehnung der materialistischen Texte bestimmt. Ihre Kommentare tun alles, um das so Rühmenswerte an Benjamins Schaffen möglichst freizuhalten

von dem, was ihm — ihrer Meinung nach — Abbruch tun könnte, und zu warnen vor dem, was eigentlich gar nichts mit dem „wahren“ Benjamin zu tun habe⁹¹. Ihre Technik ist die der Ignorierung dieser Texte⁹² bzw. ihrer „rettenden“ Rückinterpretation in ein postuliertes Benjamin-Bild. Daß dieses lancierte Bild den umstrittenen Benjamin eher verdeckt als klar heraushebt, haben die vorigen Ausführungen zu verdeutlichen versucht. Überlagert wird die Benjaminsche Intention von einem alternativen Denkmodell, ohne daß das Benjaminsche vorher entwickelt worden wäre. Die Interpretationen von Adorno z. B. machen den fatalen Eindruck, als sprächen sie mehr pro domo, denn über Benjamin. Adornos Denkmodell wird unter der Hand als verbindliches etabliert und Benjamins Gelingen davon abhängig gemacht, in wie weit er diesem gefolgt ist oder nicht.

Benjamins materialistisches Werk erscheint immer schon im Gewand der Rezeptionsweise seiner Herausgeber. An die Stelle einer intensiven Exegese dieser Phase in Benjamins Schaffen tritt deren „Korrektur“. Eine mögliche Diskrepanz von ernstzunehmendem Ausmaß zwischen Benjamins und Adornos Auffassung wird gar nicht mehr entwickelt, sondern zu Gunsten der Position Adornos bzw. der Herausgeber autoritär entschieden. Die „Unqualifiziertheit“ des Benjaminschen „Spätwerks“ wurde zum suggestiven Klischee, das von jeglicher ernsthaften Nachprüfung entband. Das Stereotyp vom „materialistischen Mißverständnis“ war umso eingängiger, als es vorherrschende antimarxistische Tendenzen nur bestätigte. Diese Wirkung ist vielleicht als Fatalste vor allem an Adornos Herausgeber-Praktik: sowohl bei ihm selbst, wie auch bei Tiedemann wird die methodische Differenz zwischen marxistischer Kritik an Benjamins Materialismus und Kritik am Marxismus überhaupt verwischt. So stehen ihre Kommentare in offensichtlich einhelliger Übereinstimmung neben denen Scholems, obwohl beider Positionen methodisch grundsätzlich divergieren. Dem Beifall von der falschen Seite ist Adorno bzw. Tiedemann nie entgegengetreten. Im Fahrwasser ihrer Deutungen formierte sich dementsprechend eine Rezeptionstradition, der selbst der marxistische Anspruch Benjamins schon indiskutabel war und die sich im Schutze der Adornoschen Autorität umso leichter der radikalen Forderung Benjamins nach einer materialistischen Analyse intellektueller Praxis entziehen konnte und kann. Betrachtet man den Komplex der Benjamin-Abwertung im Zusammenhang, so erscheint er wie ein einziger Versuch, Fragestellungen abzuwehren, die Benjamin offensichtlich wie kaum ein anderer seiner Generation mit solcher Kompromißlosigkeit formulierte und die ihn in

schärfsten Gegensatz zu seiner eigenen Intellektuellenklasse wie zur etablierten Gesellschaft überhaupt bringen. Die Heftigkeit, mit der diese seine eigene Klasse negativ auf ihn reagiert, legt den Verdacht nahe, daß er sie an ihrer empfindlichsten Stelle getroffen hat: der Integrität ihrer gesellschaftlichen Theorie und Praxis. Und daß Benjamin in diesem Punkt allem Anschein nach nichts von der Radikalität eines revolutionären Materialismus preisgeben wollte, macht ihn zu einer außerordentlichen Gestalt innerhalb der Geschichte der deutschen Intelligenz und fordert umso mehr die gewissenhafte Rekonstruktion dieses von der Abwertung betroffenen materialistischen Werks.

Die Rekonstruktion folgt in dieser Arbeit — an Hand exemplarischer Texte — der ungefähren zeitlichen wie inhaltlichen Reihenfolge, in der sich Benjamin seinen materialistischen Standpunkt erarbeitete. So beschäftigt sich ein erster Teil mit Benjamins Analyse der Funktion des Intellektuellen im kapitalistischen Produktionsprozeß, während ein zweiter dann seine Reflexionen über deren moderne Produktionsmittel darlegt und interpretiert⁹³.

II. DER INTELLEKTUELLE IN DER KAPITALISTISCHEN GESELLSCHAFT

A. Vom bürgerlichen Künstler zum revolutionären Intellektuellen

1) Krisenerfahrung der europäischen Intelligenz

a) „Surrealismus“: ästhetischer Anfang und revolutionäre Konsequenz.

Benjamin gab seinem Essay „Der Surrealismus“⁹⁴ den Untertitel „Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“. Der Sinn ist ein doppelter: festgehalten wird in diesem Bild ein Zustand, wie er jüngst vergangen ist und wie er gleichzeitig so zum letzten Mal sich herstellte.

Im Surrealismus entdeckte Benjamin den aufschlußreichen Ausdruck der Krise und Destruktion überkommener Vorstellungen und den Beginn einer radikalen Neuorientierung des Selbstverständnisses der bürgerlichen Intelligenz.

Benjamins Aufsatz zeichnet sich dabei durch die Weigerung aus, den Surrealismus in ein gängiges Ästhetikmodell einzuspannen und ihn ausschließlich als poetologisches Problem abzuhandeln: seine „Momentaufnahme“ des Surrealismus fixiert dessen Produzenten als „Adoptivkinder der Revolution“⁹⁵. Die Surrealisten kennzeichnen für ihn den Übergang vom bürgerlichen Künstler zum revolutionären Intellektuellen. In diesem Vorgang erkennt er seine eigene Situation und Problematik als deutscher Intellektueller exemplarisch wieder.

„Für ihn, der als Deutscher längst mit der Krisis der Intelligenz, genauer gesagt, des humanistischen Freiheitsbegriffs vertraut ist, der weiß, welch frenetischer Wille in ihr erwacht ist, aus dem Stadium der ewigen Diskussionen heraus und um jeden Preis zur Entscheidung zu kommen, der ihre äußerst exponierte Stellung zwischen anarchistischer Fronde und revolutionärer Disziplin am eigenen Leib hat erfahren müssen, für den gibt es keine Entschuldigung, wenn er auf

oberflächlichsten Augenschein die Bewegung für eine ‚künstlerische‘, ‚poetische‘ halten sollte. Wenn sie dies im Anfang gewesen ist, so hat doch eben im Anfang Breton schon erklärt, mit einer Praxis brechen zu wollen, die dem Publikum die literarischen Niederschläge einer bestimmten Existenzform vorlegt und diese Existenzform selber vor-enthält. Kürzer und dialektischer gefaßt aber heißt das: Hier wurde der Bereich der Dichtung von innen gesprengt, indem ein Kreis von engverbundenen Menschen ‚Dichterisches Leben‘ bis an die äußersten Grenzen des Möglichen trieb⁹⁶.

Die Situation des bürgerlichen Intellektuellen — beispielhaft ausgedrückt in der surrealistischen Bewegung — beschreibt Benjamin als bestimmt von der Erfahrung der Krise des „humanistischen Freiheitsbegriffs“. Erfahrbar geworden war die Diskrepanz zwischen humanistischem Anspruch der Intelligenz und deren objektiver Funktion, zwischen Freiheitsideal und gesellschaftlicher Wirklichkeit.

Diese Erfahrung ist jedoch zutiefst aporetisch. Solange die Krisenerfahrung abstrakt bleibt wie der „frenetische Wille . . . zur Entscheidung zu kommen“, stehen sich Depravierungserfahrung und Reaktion darauf unvermittelt, und das heißt begrifflos, gegenüber. Das treibt die Intelligenz in „ihre äußerst exponierte Stellung zwischen anarchistischer Fronde und revolutionärer Disziplin“. Ihr Dilemma ist es, der Krisenerfahrung nicht analytisch Herr zu werden, sie nicht an die Einsicht in ihren realen Begründungszusammenhang binden zu können. Insofern der Surrealismus analytisch auf diese Erfahrung reagiert, gewinnt er diese außerordentliche Bedeutung für Benjamin. An den Gegenständen selbst, mit denen die Surrealisten umgehen, machen sie die Krise fest. Ihr „frenetischer Wille“, ernst mit ihrem humanen Anspruch zu machen; ihr radikaler Versuch, das, was sie mit Kunst intendieren, auch in dieser einlösen zu wollen, läßt sie — in verbissener Konsequenz die immanente Gesetzmäßigkeit ihres Materials vorantreibend — die Unzulänglichkeit, die besondere Historizität dessen erkennen, was ihnen die Tradition als „Kunst“ überliefert hat, und zwingt sie notwendigerweise zu deren Destruktion. Eine Destruktion jedoch, die am zu destruierenden Sujet selbst die konkrete Einsicht in die reale Ursache der Krise und damit in die reale Bedingung deren Bewältigung gewinnt.

Das macht — für Benjamin — die surrealistische Bewegung zu einer „dialektischen“. Die „poetische“ Fragestellung ihres Ausgangspunktes führt auf eine Konsequenz, die sich nur mehr mit einer „politischen“

Antwort lösen läßt. Deshalb ist es für Benjamin unentschuldigbar, „auf oberflächlichen Augenschein die Bewegung für eine ‚künstlerische‘, ‚poetische‘ halten“ zu wollen.

b) „Linksbürgerliche Intelligenz“: idealistische Moral und politische Sabotage

„Man muß, um . . . die Linie, die vom Surrealismus erreicht wurde, strategisch zu ermessen, sich danach umsehen, welche Denkart in der sogenannten wohlgesinnten linksbürgerlichen Intelligenz verbreitet ist . . . Es ist das Typische dieser linken französischen Intelligenz — genau wie der entsprechenden russischen auch — daß ihre positive Funktion ganz und gar aus einem Gefühl der Verpflichtung, nicht gegen die Revolution, sondern gegen die überkommene Kultur hervorgeht. Ihre kollektive Leistung, soweit sie positiv ist, nähert sich der von Konservatoren. Politisch und wirtschaftlich aber wird man bei ihnen mit der Gefahr der Sabotage immer rechnen müssen.

Das Charakteristische dieser ganzen linksbürgerlichen Position ist ihre unheilbare Verknüpfung von idealistischer Moral mit politischer Praxis. Nur im Kontrast gegen die hilflosen Kompromisse der ‚Gesinnung‘ sind gewisse Kernstücke des Surrealismus, ja der surrealistischen Tradition zu verstehen⁹⁷“.

Die Revolte der „linksbürgerlichen Intelligenz“ ist konservativ. Ihr Unterfangen zeichnet sich dadurch aus, „überkommene Kultur“ zu bewahren und zu restaurieren. Wenn Benjamin sagt, sie fühle sich dieser „Kultur“ verpflichtet und nicht der „Revolution“, so soll das zum Ausdruck bringen, daß sie in der problematischen Dichotomie von geistiger und materieller Produktion befangen bleibt und damit nicht in der Lage ist, sowohl an dieser „Kultur“ die Merkmale der Herrschaft wie auch an ihrer „konservatorischen“ Praxis die Sabotage ihres eigenen idealistischen Anspruches auszumachen. Dieser Intelligenz fehlt der Blick für die spezifische Vermitteltheit von kulturellem Reichtum und materiellem Elend. Darin lokalisiert Benjamin die unheilvolle Zwiespältigkeit dieser „Revolte“: indem das „linksbürgerliche“ Denken bei den geistigen Dingen als einem Letzten stehen bleibt, sie als nicht mehr vermittelte auffaßt, bleibt ihm an den Gegenständen, die es retten und verteidigen will, deren wesentliche Natur unentschlüsselt.

Die Krise — wie sie von der linksbürgerlichen Intelligenz gedacht

wird — ist dieser „Kultur“ äußerlich: nicht sie selbst als krisenhafte, brüchige, gibt den Blick auf das Prius realer Unversöhntheit frei. Verborgenen bleibt damit dem „konservatorischen“ Blick, daß die geistigen Dinge Produkt und Indiz realer gesellschaftlicher Verhältnisse sind. Er erfährt diese Gegenstände demnach auch nicht als solche, die auf sich selbst als Konfigurationen gesellschaftlicher Unfreiheit aufmerksam machen.

Was diese „linksbürgerliche“ Intelligenz somit zu retten vorgibt, ist nichts anderes als die leere Abstraktion des „humanen“ Anspruchs, der damit auch schon kein humaner mehr sein kann. Der subjektive gute Wille dieser Intelligenz befindet sich im Begriff, den konkreten Bedingungen von Humanität entgegenzustehen. Ihr Widerstand gegen das Barbarische ist bestenfalls anarchistisch, meist jedoch in seiner expliziten politischen Einstellung krud affirmativ. Hier liegt der Grund für die Aporie der „linksbürgerlichen“ Revolte: fatal verquickt sind bei ihr „Freiheitswille“ und dessen reale Sabotierung.

2) Die neue „Optik“ der „Surrealisten“.

a) „Profane Erleuchtung“: Einheit von ästhetischer Sinnlichkeit und materialistischer Rationalität.

Die Auflösung dieser „unheilbaren Verkopplung von idealistischer Moral und politischer Praxis“ antizipiert zu haben, versucht Benjamin als die große Leistung der surrealistischen Bewegung herauszuarbeiten. Gemeinsam ist den Surrealisten mit der bürgerlichen Intelligenz die „Rauschhaftigkeit“ der Krisenerfahrung. Noch unbegriffen kündigt sich im „Unbewußten“, in sensibelster Innervation die neue Erfahrung an. Im Gegensatz jedoch zur „linksbürgerlichen“ Intelligenz, deren Krisenerfahrung unanalytisch bleibt, weist sich die „Offenbarungsstruktur“ der surrealistischen Erfahrung und Reaktion als materialistische aus. Die „Religiosität“ ihrer „Erleuchtung“ — mobilisiert werden soll das, was Rationalität und Bewußtheit bisher verdeckt haben —, die „Rauschhaftigkeit“ ihrer Erfahrung trägt den begrifflichen Ausweg in sich; wenn Benjamin sagt:

„... Die wahre, schöpferische Überwindung religiöser Erleuchtung aber liegt ... in einer *profanen Erleuchtung* einer materialistischen, anthropologischen Inspiration. . .⁹⁸“

so ist dies genau die Beschreibung dessen, was ihm die surrealistische Bewegung so wichtig macht. Angelegt ist bei ihr die Überführung der unmittelbaren Erfahrung der Krise in die analytische Erkenntnis deren gesellschaftlicher Produziertheit. Was sich ihrer Idiosynkrasie „offenbarte“, in quasi-religiöser „Erleuchtung“, wußte sie gleichzeitig in seiner „Profanität“ zu dechiffrieren⁹⁹. Dazu jedoch bedurfte es einer radikal neuen „Optik“. Breton als erster

„... stieß auf die revolutionären Energien, die im ‚Veralteten‘ erscheinen, in den ersten Eisenkonstruktionen, den ersten Fabrikgebäuden, den frühesten Photos, den Gegenständen, die anfangen auszusterben, den Salonflügeln, den Kleidern von vor fünf Jahren, den mondänen Versammlungslokalen, wenn die vogue beginnt sich von ihnen zurückzuziehen. Wie diese Dinge zur Revolution stehen — niemand kann einen genaueren Begriff davon haben, als diese Autoren. Wie das Elend, nicht nur das soziale sondern genau so das architektonische, das Elend des Interieurs, die versklavten und versklavenden Dinge in revolutionären Nihilismus umschlagen, das hat vor diesen Sehern und Zeichendeutern noch niemand gewahrt¹⁰⁰“.

b) Der „Röntgenblick des Surrealismus“: politische statt historische Vergangenheitsbetrachtung

Die Surrealisten lösen die Dinge, mit denen sie umgehen, aus der verdinglichten Rezeptionsform ästhetischer Abgeschlossenheit und geschichtsloser Autonomie. Sie werden ihnen als gesellschaftliche „Monaden“ erfahrbar: an ihnen selbst läßt sich die Situation, in der sie produziert wurden, als eine gesellschaftlicher Unfreiheit und Unterdrückung entschlüsseln. Insofern kennzeichnen diese Dinge einen doppelten Zustand der „Versklavung“: sie sind sowohl Produkt und Ausdruck „versklavter“ menschlicher Praxis, wie gleichzeitig auch — als verdinglichte Kulturgüter — wiederum „versklavende“: vom Menschen in Unfreiheit geschaffen, reproduzieren sie diese immer wieder und tragen zur Perpetuierung von Unterdrückung bei. Solange wenigstens, als ihr Innerstes, ihre gesellschaftliche Wahrheit, nicht freigesetzt wird.

Am „Elend“ dieser Dinge jedoch vermögen die Surrealisten das Versprechen auf Befreiung wahrzunehmen. Indem die Gegenstände ihre „Versklavung“ als Ausdruck einer ganz spezifischen Form mensch-

licher — und das heißt immer auch schon gesellschaftlicher — Praxis zu erkennen geben, beziehen sie sich negativ auf diese Verhältnisse: sie fordern deren Abschaffung¹⁰¹.

Diese „Optik“, mit der die Surrealisten den Dingen begegnen, läßt sie konsequenterweise alles

„... in revolutionärer Erfahrung, wenn nicht Handlung, einlösen. Sie bringen die gewaltigen Kräfte der ‚Stimmung‘ zur Explosion, die in diesen Dingen verborgen sind“¹⁰².

Die „gewaltigen Kräfte der ‚Stimmung‘“ befreien bedeutet, die Dinge als Ausdruck realer Revolutionierbarkeit eines gesellschaftlichen Zustandes erfahren und damit sich des Potentials zu bemächtigen — sowohl begrifflich wie auch praktisch —, das in dieser gesellschaftlichen Situation eingeschlossen ist; zur „Explosion“ gebracht wird nichts anderes als der revolutionäre Impuls, wie er im „vergangenen“ Gegenstand unerledigt eingeschlossen ist und wie er nun dem gegenwärtigen Betrachter als geistige Erfahrung mit ihm zukommt — vorausgesetzt, dieser Betrachter verfügt über den entsprechenden methodischen „Trick“:

„Der Trick, der diese Dingwelt bewältigt ... besteht in der Auswechslung des historischen Blicks aufs Gewesene gegen den politischen“¹⁰³.

Ist dem „historischen“ Blick zu eigen, das Vergangene als unwiderbringliche Objektivation geschichtlicher Kräfte anzusehen, die in sich sinnhaft abgeschlossen und autonom dem Betrachter gegenübertritt, so erfährt der „politische“ Blick im Vergangenen gerade dessen Versprechen auf Entwicklung, auf Einlösung seines unfertigen, unveröhnten Zustandes. Dies erkannt zu haben, schreibt Benjamin dem „Röntgenblick des Surrealismus“¹⁰⁴ zu; er durchdringt den falschen Schein der Abgeschlossenheit und gibt den Blick frei auf eine Verpflichtung gegenüber der Vergangenheit, die von der gegenwärtigen Generation die Versöhnung vergangener Leiden verlangt¹⁰⁵.

c) Der „disziplinierte Rausch“: anarchistischer Freiheitsimpuls und materialistische Konstruktion

Im Folgenden unternimmt Benjamin die Nachzeichnung des „surrealistischen Wegs“ von seinem bürgerlichen Ausgangspunkt zur revolutionären Konsequenz. Gemeinsam mit dieser bürgerlichen Intelligenz

ist den Surrealisten am Anfang die Trennung von Geistigem und Materiellem, von Kontemplation und Handeln.

„Der Gedanke an alle menschliche Aktivität macht mich lachen“, diese Äußerung von Aragon bezeichnet recht deutlich, welchen Weg der Surrealismus von seinen Ursprüngen bis zu seiner Politisierung zu machen hatte“¹⁰⁶.

Dieser Weg ist der einer Überführung des „Rausches“ in die „Konstruktion“, des „anarchischen Nihilismus“ — als radikalster Ausdruck abstrakter bzw. noch unanalytischer Krisenerfahrung — in revolutionäre Disziplin. Es geht dabei um die

„... Umwandlung einer extrem kontemplativen Haltung in die revolutionäre Opposition...“¹⁰⁷.

In dem Maße, wie die Surrealisten das „Elend der Dinge“ als das „Elend der Menschen“ entziffern, entsteht ihnen zunehmend sowohl die Verpflichtung, dieses Elend als materielles ernstzunehmen und auf seine reale Beseitigung hinzuwirken, wie auch gleichzeitig ein radikaler Begriff von „Freiheit“, der seinen Geltungsbereich nicht nur auf das Reich des Geistigen angewandt wissen will. Diese Vorstellung von „Freiheit“ steht kontemplativer Haltung unvereinbar entgegen.

„Seit Bakunin hat es in Europa keinen radikalen Begriff von Freiheit mehr gegeben. Die Surrealisten haben ihn. Sie sind die ersten, das liberale moralisch-humanistisch verkalkte Freiheitsideal zu erledigen, weil ihnen feststeht, daß ‚die Freiheit, die auf dieser Erde nur mit tausend härtesten Opfern erkauft werden kann, uneingeschränkt, in ihrer Fülle und ohne jegliche pragmatische Berechnung will genossen werden, solange sie dauert‘. Und das beweist ihnen, daß der Befreiungskampf der Menschheit in seiner schlichtesten revolutionären Gestalt ... die einzige Sache bleibt, der zu dienen sich lohnt“¹⁰⁸.

Die Destruktion des idealistisch-humanistischen Freiheitsideals und seine Ersetzung durch die Forderung nach konkreter Verwirklichung dieser Freiheit hat mit der bürgerlichen Haltung deren Abstraktheit gemeinsam. Näher steht diese Forderung noch „revolutionärem Nihilismus“ als disziplinierter Konstruktion. Zwar haben die Surrealisten schon erfahren, daß kontemplatives Verhalten der echten Rettung der Kultur nicht mehr gerecht werden kann; daß sich die Versöhnung der Dinge nicht über den individuellen künstlerischen Akt vollziehen läßt.

„Aber gelingt es ihnen, diese Erfahrung von Freiheit mit der anderen revolutionären Erfahrung zu verschweißen, die wir doch anerkennen müssen, weil wir sie hatten: mit dem Konstruktiven, Diktatorischen der Revolution? Kurz — die Revolte an die Revolution zu binden? ...

Die Kräfte des Rausches¹⁰⁹ für die Revolution zu gewinnen, darum kreist der Surrealismus in allen Büchern und Unternehmen“¹¹⁰.

Daran anknüpfend beschreibt Benjamin die „Erfahrung“ der Surrealisten als eine qualitativ neue, in der sich sinnliche Wahrnehmung und analytische Erkenntnis dialektisch verschränken; die Dialektik von „Rausch“ und „Erkenntnis“ kommt hier zu einer methodologischen Fixierung.

Von den Surrealisten wird dabei eine Position aufgelöst, in der sich Sinnlichkeit und Wissen, Moral und Politik, Kontemplation und Handeln als äußerliche gegenüberstehen. Die Einsicht in die Dialektik von geistiger und materieller Produktion bedeutet gleichzeitig die Überwindung einer Haltung, bei der sich die Verbindung von Moral und Politik nur als „hilfsloser Kompromiß der ‚Gesinnung‘“ darstellen kann.

„Für die ((surrealistische Aufgabe)) ist's nicht damit getan, daß, wie wir wissen, eine rauschhafte Komponente in jedem revolutionären Akt lebendig ist. Sie ist identisch mit der anarchischen. Den Akzent aber ausschließlich auf diese setzen, das hieße die methodische und disziplinäre Vorbereitung der Revolution völlig zugunsten einer zwischen Übung und Vorfeier schwankenden Praxis hintansetzen. ... Jede ernsthafte Ergründung der okkulten, surrealistischen, phantasmagorischen Gaben und Phänomene hat eine dialektische Verschränkung zur Voraussetzung, die ein romantischer Kopf sich niemals aneignen wird. Es bringt uns nämlich nicht weiter, die rätselhafte Seite am Rätselhaften pathetisch oder fanatisch zu unterstreichen; vielmehr durchdringen wir das Geheimnis nur in dem Grade, als wir es im Alltäglichen wiederfinden, kraft einer dialektischen Optik, die das Alltägliche als undurchdringlich, das Undurchdringliche als alltäglich erkennt“¹¹¹.

Die „Rätselhaftigkeit“ ist die ihres Begründungszusammenhanges selbst. Das „Alltägliche“, die materielle Situation als solche ist rätselhaft, bzw. verrätselnd. Indem Benjamin die Erscheinung, den geistigen Gegenstand ans Prius „alltäglicher“ menschlicher Praxis bindet, ge-

lingt ihm — und er schreibt dies auch den Surrealisten zu — die Verkoppelung von „Rausch“ und „Konstruktion“. Das, was im „Rausch“ sich offenbart, läßt sich auf den Begriff bringen, indem es im „Alltäglichen“ lokalisiert wird. Wenn menschliche Praxis dies Rätsel geschaffen hat, dann muß dieses Rätsel auch lösbar sein.

Diese Erfahrung gibt den Schlüssel an die Hand, das Verhältnis von Moral und Politik analytisch zu bewältigen; der Surrealismus bezeichnet darin für Benjamin ein Moment des „Erwachens“, d. h. er trägt in seiner Fragestellung die „kommunistische Antwort“.

„Wo liegen die Voraussetzungen der Revolution? In der Änderung der Gesinnung oder der äußeren Verhältnisse? Das ist die Kardinalfrage, die das Verhältnis von Politik und Moral bestimmt und die keine Vertuschung zuläßt. Der Surrealismus ist ihrer kommunistischen Beantwortung immer näher gekommen. Und das bedeutet: Pessimismus auf der ganzen Linie“¹¹².

d) Erkenntnistheoretischer „Pessimismus“: zur Dialektik von Destruktion und gesellschaftlicher Wahrheit

„Pessimismus“ wird zum erkenntnistheoretischen Prinzip. Benjamin will hier offensichtlich eine Haltung vorführen, die sich durch ihren negativen Bezug aufs Bestehende auszeichnet.

„Den Pessimismus organisieren heißt nämlich nichts anderes als die moralische Metapher aus der Politik herausbefördern und im Raum des politischen Handelns den hundertprozentigen Bildraum entdecken. Dieser Bildraum aber ist kontemplativ überhaupt nicht mehr auszumessen“¹¹³.

Den „Pessimismus organisieren“ heißt, idealistisch-humanistische Denkweise zu destruieren; heißt gleichzeitig, deren Äußerlichkeit zur Praxis durch eine Haltung zu überwinden, die sich durch ihre dialektische Verschränkung von Geistigem und Materiellem, von „Bildraum“ und „Leibraum“ auszeichnet. Die „Metapher“ ist Ausdruck dieser Äußerlichkeit: ihre Struktur ist die, auf ein anderes zu verweisen. Sie benennt etwas, das jedoch nicht aus ihr selbst zu entwickeln ist. Als „moralische Metapher“ stellt sie eine Forderung auf, über deren Inhalt — gefordert wird „moralische“ Praxis — sie letztlich nichts Konkretes auszusagen weiß. Sie wird von außen ans Handeln herangetra-

gen, ohne sich aus diesem abgeleitet zu haben und damit die Konkretion von „Moral“ in sich tragen. Benjamin fordert die Ersetzung der „Metapher“ durch den „hundertprozentigen Bildraum“. Die Qualität dieses „Bildraums“ soll sich dadurch auszeichnen, die Trennung von Moral und Politik, von Theorie und Praxis aufzuheben. Diese Forderung sprengt jedoch den kontemplativen Rahmen des überlieferten Begriffs vom Geistigen: soll Geistiges materielles Dasein „hundertprozentig“ repräsentieren, so kann es nicht mehr dieses tradierte Geistige sein. Als Repräsentation und Ausdruck von realer Unversöhntheit ist es nur dann „hundertprozentiges“ Bild, wenn es die Anweisung auf reale Befreiung in sich aufnimmt. Damit ist diesem „Geistigen“ Praxis wesentlich.

„Wenn es die doppelte Aufgabe der revolutionären Intelligenz ist, die intellektuelle Vorherrschaft der Bourgeoisie zu stürzen und den Kontakt mit den proletarischen Massen zu gewinnen, so hat sie vor dem zweiten Teil dieser Aufgabe fast völlig versagt, weil er nicht mehr kontemplativ zu bewältigen ist. Und doch hat das die wenigsten gehindert, sie immer wieder so zu stellen, als wäre sie es und nach proletarischen Dichtern, Denkern und Künstlern zu rufen. Dagegen mußte schon Trotzki . . . darauf verweisen, daß sie nur aus einer siegreichen Revolution hervorgehen werden. In Wahrheit handelt es sich viel weniger darum, den Künstler bürgerlicher Abkunft zum Meister der ‚Proletarischen Kunst‘ zu machen, als ihn, und sei es auf Kosten seines künstlerischen Wirkens, an wichtigen Orten dieses Bildraums in Funktion zu setzen. Ja, sollte nicht vielleicht die Unterbrechung seiner ‚Künstlerlaufbahn‘ ein wesentlicher Teil dieser Funktion sein?“¹¹⁴

Die „doppelte Aufgabe der revolutionären Intelligenz“ fordert eine radikal neue Bestimmung des Verhältnisses von geistigem und praktischem Handeln. Diese Bestimmung gerade nicht geleistet zu haben, kennzeichnet für Benjamin die aporetische Situation der sich revolutionär verstehenden Intelligenz. Der Bourgeoisie die „intellektuelle Vorherrschaft“ zu entreißen, kann ihm nicht bedeuten, deren geistige Formen — als wären sie neutrale — jetzt fürs Proletariat einzusetzen statt für die Herrschenden. Diesem Mißverständnis sind in Benjamins Augen die meisten Intellektuellen erlegen: der Ruf nach „proletarischen“ Künstlern bleibt unreflektiert eben der Tradition verpflichtet, die aufgehoben werden soll. An den Formen der bürgerlichen geistigen Produktion wird gerade nicht erfahren, daß ihr kontemplativer Cha-

rakter der revolutionären Intention des Intellektuellen entgegensteht. Damit läßt sich diese Intelligenz von den ihr vorgegebenen geistigen Mustern und etablierten Verhaltensweisen ihre Funktion im Klassenkampf zuweisen, und gerade nicht von der stringenten Analyse ihrer objektiven Stellung im Produktionsprozeß und der darin eingeschlossenen spezifischen Beziehung der Intelligenz als „geistigem Produzenten“ aufs Proletariat.

Nicht „Kunst“, als die besondere Form des Bezugs des bürgerlichen Individuums auf sich selbst, schafft den Kontakt mit den „proletarischen Massen“, sondern die richtige Bestimmung des Verhältnisses von revolutionärer Theorie und Praxis, von theoretischer und praktischer Negation des Kapitalverhältnisses. Den Intellektuellen „an wichtigen Orten dieses Bildraums in Funktion“ setzen, heißt dann, seine intellektuelle Fähigkeit und Tätigkeit auf die gesellschaftliche Totalität zu beziehen. Seine intellektuelle Tätigkeit wäre gleichzeitig eine praktische: sie hätte praktischen Bezug aufs Proletariat insofern, als sich Form und Inhalt seiner geistigen Produktion richtig auf die Gemeinsamkeit von Proletariat und Intelligenz bezögen — ausgehend von ihrer Funktion im gesellschaftlichen Reproduktionsprozeß — und gleichzeitig auf deren spezifische Differenz. Aufgehoben würde der Intellektuelle als „Künstler“; seine „Künstlerschaft“ bestünde einzig und allein in seiner theoriebildenden Qualifikation, die es ihm ermöglicht, seine Stellung im gesamtgesellschaftlichen Reproduktionsprozeß kritisch zu bestimmen und seiner spezialistischen Fähigkeit in den „proletarischen Massen“ den adäquaten Adressaten zuzuweisen. Damit jedoch ist das Ende seiner „Künstlerlaufbahn“ gekommen, wie Benjamin nicht ohne Ironie feststellt.

„Desto besser werden die Witze, die er erzählt. Und desto besser erzählt er sie. Denn auch im Witz, in der Beschimpfung, im Mißverständnis, überall, wo ein Handeln selber das Bild aus sich herausstellt und ist, in sich hineinreißt und frißt, wo die Nähe sich selbst aus den Augen sieht, tut dieser gesuchte Bildraum sich auf, die Welt allseitiger und integraler Aktualität, in der die ‚gute Stube‘ ausfällt, der Raum mit einem Wort, in welchem der politische Materialismus und die physische Kreatur den inneren Menschen, die Psyche, das Individuum oder was sonst wir ihnen vorwerfen wollen, nach dialektischer Gerechtigkeit, so daß kein Glied ihm unzerrissen bleibt, miteinander teilen“¹¹⁵.

Benjamin bezeichnet diese neue geistige Qualität, diesen „hundertpro-

zentigen Bildraum“ als die „Welt allseitiger und integraler Aktualität, in der die ‚gute Stube‘ ausfällt. . .“. Es ist dieser „Bildraum“ ein „Geistiges“, das sich seiner ursächlichen Vermitteltheit durch die gesellschaftlich-materielle Situation bewußt ist. An ihm ist kein „Rest“, keine „gute Stube“, die sich außerhalb dieser umfassenden Dialektik befände. Natürliches und gesellschaftliches Dasein des Individuums sind nicht auseinandergerissen: nach „dialektischer Gerechtigkeit“ aufgeteilt erweist sich der „innere Mensch“ als durch gesellschaftliche Praxis vermittelte Natur. In diesem Bildraum gibt es kein unaktuelles, d. h. außergeschichtliches Residuum: nichts, was in der „Kontemplation“ zum bloßen Objekt werden könnte. Dialektisch verschränkt sind Individuum und Gesellschaft, Natur und Gesellschaft, Theorie und Praxis.

„Dennoch aber — ja gerade nach solch dialektischer Vernichtung — wird dieser Raum noch Bildraum, und konkreter: Leibraum sein. Denn es hilft nichts, das Eingeständnis ist fällig: Der metaphysische Materialismus Vogtscher und Bucharinscher Observanz läßt sich in den anthropologischen Materialismus, wie die Erfahrung der Surrealisten und früher eines Hebel, Georg Büchner, Nietzsche, Rimbaud ihn belegt, nicht bruchlos überführen. Es bleibt ein Rest“¹¹⁶.

Erst die extreme Verschränkung von Politik und Natur, die „dialektische Vernichtung“ des kreatürlichen und des gesellschaftlichen Extrems am Individuum — als natürliches ist es gesellschaftlich, als gesellschaftliches natürlich — garantiert den „Bildraum“ gleichzeitig als „Leibraum“. Was damit gemeint ist, erläutert Benjamin kritisch am Materialismusmodell Vogts und Bucharins.

„Metaphysisch“ ist dieses insofern, als Dialektik zum ontologisch-kosmischen Prinzip der „Materie“ schlechthin geworden ist. Dieses Modell formuliert Gesetzmäßigkeiten, die letztlich nicht mehr auf menschliche Praxis bezogen sind. Indem aus der Dialektik von Natur und Mensch die der „Materie“ selbst geworden ist, wird der „anthropologische“ Aspekt zum irrelevanten Anhängsel eines metaphysischen Prinzips. Ausgelöscht ist in diesem „Bildraum“ die „leibhaft-individuelle“ Handlung¹¹⁷.

b) „Kollektive Innervation“: revolutionäre Individualität und massenhafte Konsequenz

Benjamins „Bildraum“ dagegen ist deshalb „hundertprozentig“, als in ihm als einem Geistigen menschliche „Leibhaftigkeit“ ohne „Rest“ auf-

geht. Seine Vorstellung vom geistigen Ausdruck bleibt an das Prius menschlicher Praxis gebunden. Dialektisch „vernichtet“ ist sein Individuum: d. h. restlos ineinander verschränkt dessen natürliche und gesellschaftliche Seite, ebenso wie seine geistige und seine materielle Produktion. Die „dialektische Vernichtung“ erst ist es, die die konkrete Individualität entwickelt.

„Auch das Kollektivum ist leibhaft. Und die Physis, die sich in der Technik ihm organisiert, ist nach ihrer ganzen politischen und sachlichen Wirklichkeit nur in jenem Bildraume zu erzeugen, in welchem die profane Erleuchtung uns heimisch macht. Erst wenn in ihr sich Leib- und Bildraum so tief durchdringen, daß alle revolutionäre Spannung leibliche kollektive Innervation, alle leiblichen Innervationen des Kollektivs revolutionäre Entladung werden, hat die Wirklichkeit so sehr sich selbst übertroffen, wie das kommunistische Manifest es fordert. Für den Augenblick sind die Surrealisten die einzigen, die seine heutige Order begriffen haben. Sie geben, Mann für Mann, ihr Mienenspiel im Tausch gegen das Zifferblatt eines Weckers, der jede Minute sechzig Sekunden lang anschlägt“¹¹⁸.

Analog der Vorstellung, daß Geistiges und Materielles „ohne Rest“ miteinander vermittelt sind und daß sich keines von beiden verabsolutieren bzw. autonomisieren kann, ohne zur Ideologie zu werden, so muß auch das Verhältnis von „Individuum“ und „Kollektivum“ als dialektisch miteinander vermittelt bestimmt werden. Und es geht nicht an, das „Kollektivum“ als Abstraktion gegen das „Individuelle“ auszuspielen; jenem verdankt sich Individualität erst, und erst in ihm vermag das Individuum eine Qualität zu erlangen, in der einzelnes, besonderes Handeln unmittelbar sinnhaft wird als besonderer Ausdruck eines richtigen Allgemeinen.

Die ganze Überlegung zielt gegen die bürgerliche Aufspaltung in autonome Einzelbereiche und intendiert die Rückintegration einander entfremdeter Momente. Für Benjamin haben die Surrealisten begriffen, daß die Aufrechterhaltung einer Vorstellung von geistiger bzw. intellektueller Produktion, die an der „Autonomie“ des bürgerlichen Künstlers und am Bild genialischer Einzigartigkeit orientiert ist, auf die Korruption ihrer spezifischen Qualifikation hinausläuft. Dem setzen sie die Einsicht entgegen, daß die „kollektive“ Handlung, die den Intellektuellen auf einen ihm vorgeordneten gesellschaftlichen Bezugsrahmen verpflichtet, die adäquate Reaktion auf den ursprünglich „ästhetischen“ Impuls ist: individualistisch-humanistische Harmonieein-

tention löst sich in die kollektive Herstellung eines 100%igen Bildraumes auf, in dem künstlerische Sinnlichkeit und proletarische Praxis komplementäre Ergänzungen sind. In ihm organisieren sich die Massen zur Revolutionierung der Gesellschaft.

4) *Der Intellektuelle als Agitator der eigenen Klasse*

a) „Entlarven“: Ideologiekritik und Destruktion der kapitalistischen Mystifikation

Die am „Sürrealismus“ entwickelten materialistischen Vorstellungen erfahren in den folgenden Jahren verschiedentliche Präzisierungen. Schwerpunkt von Benjamins Analyse bildet auch hierbei die Charakterisierung der bürgerlichen bzw. „linksbürgerlichen“ Intelligenz und die Herausarbeitung dessen, was als die revolutionäre Aufgabe und Funktion der Intellektuellen bezeichnet werden kann. So entwickelt er am Beispiel Siegfried Kracauers weitere wesentliche Bestimmungen des revolutionären Intellektuellen:

„Soviel steht immerhin fest: daß dieser Mann nicht mehr mitspielt... Entlarven ist diesem Autor Passion. Und nicht als orthodoxer Marxist, noch weniger als praktischer Agitator, dringt er dialektisch ins Dasein der Angestellten, sondern weil dialektisch eindringen heißt: entlarven“¹¹⁹.

Der Verweigerung des Intellektuellen entspricht eine „entlarvende“ Haltung. Benjamin grenzt diese Haltung von der des „orthodoxen“ Marxisten ab: im „Entlarven“, in der Destruktion, im „Pessimismus“ sieht er eine Methode, die aus den Gegenständen selbst dialektisch deren Wesen entwickelt und sich damit weltanschaulicher Argumente entschlägt. Dieser „entlarvenden“ Einstellung ist der Marxismus keine „Ideologie“, keine „Weltanschauung“, die man der bürgerlichen entgegenhält, sondern eine Verfahrensweise, die angibt, wie aus der bürgerlichen Gesellschaft und ihren Erscheinungsformen selbst deren Aufhebung dialektisch zu entwickeln ist. „Marxismus“ bedeutet hier nicht dogmatische Antizipation der „klassenlosen Gesellschaft“, sondern Entwicklung des Neuen durch den kritischen, negativen Bezug aufs Bestehende. Die Notwendigkeit des „Entlarvens“ begründet Benjamin mit Marx im Auseinanderfallen von gesellschaftlichem Sein und Bewußt-

sein im „Klassenstaat“; d. h. solange das Bewußtsein dem gesellschaftlichen Sein nicht „adäquat“ ist, bedarf es der kritischen Denkanstrengung.

„Marx hat gesagt, daß das gesellschaftliche Sein das Bewußtsein bestimmt, zugleich aber, daß erst in der klassenlosen Gesellschaft das Bewußtsein jenem Sein adäquat werde. Das gesellschaftliche Sein im Klassenstaat, folgt daraus, ist in dem Grade unmenschlich, daß das Bewußtsein der verschiedenen Klassen ihm nicht adäquat, sondern nur sehr vermittelt, uneigentlich und verschoben entsprechen kann. Und da ein solches falsches Bewußtsein der unteren Klassen im Interesse der oberen, der oberen in den Widersprüchen ihrer ökonomischen Lage begründet liegt, so ist die Herbeiführung eines richtigen Bewußtseins — und zwar erst in den Unterklassen, welche von ihm alles zu erwarten haben — die erste Aufgabe des Marxismus“¹²⁰.

Benjamin paraphrasiert hier die Marxsche Theorie vom Fetischcharakter der Ware. Fetisch wird die Ware insofern, als an ihr die ganz spezifische Form des Produktionsverhältnisses nicht mehr erscheint, dem sie sich zu verdanken hat. Als „zweite Natur“ setzt sich hinter dem Rücken der Produzenten durch, was sie selber geschaffen haben und immer wieder reproduzieren. Als „Sachzwang“ wird erfahren, was eigentlich Resultat einer ganz bestimmten Produktionsweise ist.

Diese ganz bestimmte Form der Produktion von Waren erhält den Charakter von menschlicher Arbeit schlechthin. Verschleiert, mystifiziert bleibt an ihr, daß bei dieser Form menschlicher Arbeit Produzent und Produktionsmittel voneinander getrennt sind. Während sich in Wirklichkeit Besitzer von Produktionsmitteln und Besitzer von Ware Arbeitskraft gegenüberstehen, setzt sich in den Köpfen der Warenproduzenten der falsche Schein von Gleichheit aller Individuen durch, wie ihn die Zirkulationssphäre hervorbringt. Die fundamentale Differenz von juristischer Gleichheit („demokratische Rechte“) und realer Ungleichheit („Produktionsmittelbesitzer“ und „Ware-Arbeitskraft-Besitzer“, „Kapital“ und „Lohnarbeit“) kommt nicht mehr ins Bewußtsein. Ein solch falsches Bewußtsein ist „im Interesse der oberen“ Klasse; es verhindert die Einsicht in deren Herrschaft und hält die „Unterklasse“ in geistiger und materieller Abhängigkeit.

Gesellschaftliches Sein und Bewußtsein bleiben sich in diesem mystifizierenden Produktionsverhältnis notwendigerweise „inadäquat“. Darauf rekurren Benjamins Aussagen und daraus leitet er konse-

quenterweise die Forderung ab, daß die „erste Aufgabe des Marxismus“ in der Auflösung des Mystifikationszusammenhangs zu liegen habe. „Entlarven“ heißt dann, die Mystifikation zu durchbrechen und das Wesentliche der Erscheinungen, nämlich das sie konstituierende Verhältnis der Menschen zueinander, zu erfassen. Destruktion falschen Bewußtseins wird zur vordringlichen Aufgabe und zur Voraussetzung revolutionärer, d. h. wissenschaftlich begründeter Politik.

Am Beispiel der Angestellten, die Kracauer zu seinem Untersuchungsgegenstand hat, führt Benjamin die Notwendigkeit der Destruktion vor.

„Freilich führt gerade sein Vorhaben ihn um so tiefer in den Gesamtaufbau des Marxismus, als die Ideologie der Angestellten eine einzigartige Überblendung der gegebenen ökonomischen Wirklichkeit, die der des Proletariats sehr nahe kommt, durch Erinnerungs- und Wunschbilder aus dem Bürgertum darstellt. Es gibt heute keine Klasse, deren Denken und Fühlen der konkreten Wirklichkeit ihres Alltags entfremdeter wäre als die Angestellten. Mit anderen Worten aber will das heißen: Die Anpassung an die menschenunwürdige Seite der heutigen Ordnung ist beim Angestellten weiter gediehen als beim Lohnarbeiter. Seiner indirekten Beziehung zum Produktionsprozeß entspricht ein viel direkteres Einbegriffensein in gerade jene Formen zwischenmenschlicher Beziehung, die diesem Produktionsprozeß entsprechen“¹²¹.

Die Ferne zum unmittelbaren Produktionsprozeß ist es, die dem Angestellten seine „Proletarisierung“ verbirgt. Dieser Ferne ist es auch zuzuschreiben, daß die Formen, in denen er sich seine ökonomische Lage darstellt, der konkreten Wirklichkeit extrem entfremdet sind: während dem Proletariat im unmittelbaren Produktionsprozeß durchaus Erfahrungen der Ausbeutung, und d. h. ökonomische Einsichten in seine von den Produktionsmitteln entfremdete Lohnarbeiterschaft zukommen, stehen dem Angestellten in seiner Ferne zum Produktionsprozeß kaum mehr — über seine unmittelbare Arbeit erfahrbare — Einsichten in seine Bestimmtheit durch den kapitalistischen Verwertungsprozeß zu Gebote. Die Mystifikation des Kapitalverhältnisses ist bei ihm am weitesten durchgesetzt: in „einzigartiger Überblendung“ der ökonomischen Wirklichkeit macht er sich die „Erinnerungs- und Wunschbilder“ des Bürgertums zu eigen, oder besser gesagt: liefert sich ihnen aus.

b) „Bildungsprivileg“ und „Frontexistenz“: zur Differenz von intellektueller und proletarischer Praxis

Diesen Sachverhalt bis in die verzweigtesten Phantasien der Angestelltenkultur verfolgt und aufgedeckt zu haben, zeichnet in Benjamins Augen das „entlarvende“ Vorgehen Kracaues aus. An Kracaues Ansatz ist ihm ein Verständnis von „politischer Wirkung“, von revolutionärer intellektueller Praxis abzulesen, an dem er sowohl die richtige Einschätzung des Intellektuellen, wie auch die richtige Abgrenzung von „linksradikalen“ Vorstellungen formuliert findet.

„Auf politische Wirkung, wie man sie heute versteht — auf demagogische also — wird diese Schrift . . . verzichten müssen. Das Bewußtsein — um nicht zu sagen das Selbstbewußtsein — davon wirft Licht auf des Verfassers Abneigung gegen alles, was mit Reportage und neuer Sachlichkeit zusammenhängt. Diese linksradikale Schule mag sich gebärden wie sie will, sie kann niemals die Tatsache aus der Welt schaffen, daß selbst die Proletarisierung des Intellektuellen fast nie einen Proletarier schafft? Warum? Weil ihm die Bürgerklasse in Gestalt der Bildung von Kindheit auf ein Produktionsmittel mitgab, das ihn auf Grund des Bildungsprivilegs mit ihr und, das vielleicht noch mehr, sie mit ihm solidarisch macht. Diese Solidarität kann sich im Vordergrund verwischen, ja zersetzen; fast immer aber bleibt sie stark genug, den Intellektuellen von der ständigen Alarmbereitschaft, der Frontexistenz des wahren Proletariats streng auszuscheiden“¹²².

Kracauer Haltung ist insofern für Benjamin bemerkenswert, als sich bei ihm differenziert abzeichnet, was „politische Wirkung“ sein kann, die sich von intellektueller Praxis herleitet. Mit Kracauer wendet er sich gegen die Unreflektiertheit, intellektuelle Formen der „Reportage“, bzw. der „neuen Sachlichkeit“ mit revolutionärer Praxis gleichzusetzen. An diesen „radikalen Modeprodukten der neuesten Schule“ erkennt er gerade die Unbegriffenheit der realen ökonomischen Situation der Intelligenz; statt aus dieser die adäquate revolutionäre Tätigkeit von Intellektuellen abzuleiten, verfällt diese „linksbürgerliche“ Intelligenz dem „Positivismus“ einer „neuen Sachlichkeit“, der sich im vermeintlich „Faktischen“ der Mystifikation seiner ökonomischen Lage ausliefert. Worauf Benjamin insistiert, ist die spezifische Proletarisierung des Intellektuellen und die damit verbundene Einsicht in das, was dann wahr-

haft revolutionäre Unterstützung des Proletariats durch die Intellektuellen sein kann.

Gemeinsam ist Proletariat und Intelligenz ihre objektive ökonomische Situation als „Lohnarbeiter“, als „Ware Arbeitskraft“; beide sind nicht in Besitz ihrer Produktionsmittel. Dieser Gemeinsamkeit steht jedoch eine wichtige Spezifikation dieser intellektuellen Proletarisierung gegenüber, wie sie sich aus der unterschiedlichen Stellung im Produktionsprozeß ergibt. Auf Grund der kapitalistischen Arbeitsteiligkeit ist dem Intellektuellen in Form seiner „Bildung“ ein „Privileg“ zugefallen, das ihn der „unmittelbaren Frontexistenz“ des Proletariats entzieht.

Dieses „Privileg“ impliziert immer auch schon die Möglichkeit realer Privilegierung im gesellschaftlichen Zusammenhang. Das macht diese proletarisierte Intelligenz so anfällig für die Kollaboration mit der Bürgerklasse. Trotz guten Willens dieser „linken“ Intelligenz ist die Kollaboration objektiv gegeben, solange die ökonomische Situation der Intellektuellen als geistige Produzenten nicht kritisch erfaßt ist und die damit verbundenen Formen und Verhaltensweisen in ihrer Bürgerlichkeit entwickelt und destruiert sind. Für Benjamin gilt es zu begreifen, daß im kapitalistischen Produktionsverhältnis materielle und geistige Produktion an getrennten Stellen stattfinden, d. h. daß die praktische Negation des Kapitalverhältnisses — das Proletariat — von seiner theoretischen Negation — der Intelligenz — getrennt ist. Von daher gewinnt die Intelligenz ihre besondere revolutionäre Funktion: ihr „Bildungsprivileg“ ist sowohl Ausdruck bürgerlicher Produktionsverhältnisse, wie es auch gleichzeitig die theoretische Aufhebung dieses bürgerlichen Mystifikationszusammenhangs ermöglicht.

c) „Politisierung der eigenen Klasse“: zur Bestimmung revolutionärer Praxis von Intellektuellen

Der richtige Bezug des Intellektuellen aufs Proletariat bedeutet die Freisetzung seines spezifischen „Privilegs“, den kapitalistischen Produktionsprozeß einsichtig zu machen. Diese Möglichkeit intellektueller Tätigkeit vorgeführt und in ihr exemplarisch die Intelligenz „geschult“ zu haben, betont Benjamin als besondere Leistung Kracaurs:

„Kracauer hat mit diesen Erkenntnissen Ernst gemacht. Darum ist sein Schritt im Gegensatz zu den radikalen Modeprodukten der neuesten Schule ein Markstein auf dem Wege der Politisierung der Intelli-

genz. Dort der Horror von Theorie und Erkenntnis, der sie der Sensationslust der Snobs empfiehlt, hier eine konstruktive theoretische Schulung, die sich weder an den Snob noch an den Arbeiter wendet, dafür aber etwas Wirkliches, Nachweisbares zu fördern imstande ist: nämlich die Politisierung der eigenen Klasse. Diese indirekte Wirkung ist die einzige, die ein schreibender Revolutionär aus der Bürgerklasse heute sich vorsetzen kann. Direkte Wirksamkeit kann nur aus der Praxis hervorgehen. Er aber wird sich arrivierten Kollegen gegenüber in Gedanken an Lenin halten, dessen Schriften am besten beweisen, wie sehr der literarische Wert politischer Praxis, die direkte Wirkung, von dem rüden Fakten- und Reportierkram entfernt ist, der sich heute für sie ausgibt“¹²³.

Kracauer zeichnet sich durch eine „konstruktive theoretische Schulung“ aus, wie Benjamin sagt. Diese ist für ihn dadurch bestimmt, daß unter ihrem Zugriff intellektuelle Qualifikation nicht dazu mißbraucht wird, die Gegenstände ihrer Beschäftigung „modisch“ und marktgerecht auf die kapitalistische Kulturindustrie auszurichten, sondern daß sie ihr „Bildungsprivileg“ dazu hernimmt, die „Entlarvung“ kapitalistischer Verhältnisse ins Werk zu setzen und damit „Politisierung“ intendiert und eben nicht mehr „Ästhetisierung“. Dabei hält es Benjamin für besonders bemerkenswert, daß Kracauer in spezifischer Weise die Differenz zwischen revolutionärem Intellektuellen und revolutionärem Proletariat berücksichtigt: insofern er revolutionäre intellektuelle Intention nicht unvermittelt mit revolutionärer proletarischer Aktion gleichsetzt, entgeht er der Gefahr falscher und kurzschlüssiger Analogisierung. Kracauer weiß, daß intellektuelle Tätigkeit nicht proletarische — quasi stellvertretend — ersetzen kann und er bescheidet sich in richtiger Weise zuerst einmal mit der „Politisierung der eigenen Klasse der Intellektuellen“; wie die Intellektuellen sich dann aufs Proletariat in Realität beziehen sollen, ist ein zweiter Schritt, der jedoch erst angegangen werden kann, wenn die Intellektuellen als die Theorie-Produzenten zur Einsicht gelangt sind, daß ihr „Bildungsprivileg“ in der Form revolutionärer Theorie-Bildung die notwendige Ergänzung der praktischen Negation des Kapitalverhältnisses ist, die sich im Proletariat herausgebildet hat.

5) „Imperialistische“ Realität und intellektuelle Reaktionen

a) Der „roman populiste“: proletarisches Sujet und bürgerliche Belletristik

Weitere Bestimmungen seiner bisher herausgearbeiteten Motive gibt Benjamin in seinem Aufsatz von 1934 „Zum Gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers¹²⁴“. Anhand einiger exemplarischer Texte von französischen Schriftstellern — wie Céline und Valéry — kennzeichnet Benjamin die Problematik intellektueller Produktion und wendet sie kritisch und weiterführend in eine Analyse der Aufgaben von Intellektuellen.

„Es ist die gesellschaftliche Verfassung des Imperialismus, in der die Position der Intellektuellen immer schwieriger geworden ist . . . Was . . . an Versuchen unternommen wurde, die Funktion des Intellektuellen in der Gesellschaft zu bestimmen, legt Zeugnis von der Krise ab, in der er lebt. Nicht allzu viele haben die Entschiedenheit, den Scharfblick besessen zu erkennen, daß die Bereinigung, wenn schon nicht seiner wirtschaftlichen, so gewiß seiner moralischen Situation die eingreifendste Veränderung der Gesellschaft zur Voraussetzung hat“¹²⁵.

Ausgangspunkt der Benjaminschen Analyse ist die Kennzeichnung der bestehenden gesellschaftlichen Situation als „imperialistische“. Signifikant für die „imperialistische“ Situation jedoch ist die verschärfte Herausarbeitung der Widersprüche kapitalistischer Produktion und damit die zunehmende Erfahrung der Krise und ihrer gesellschaftlichen Ursache. Der globalen Durchsetzung des Kapitalverhältnisses — nicht zuletzt durch kriegsrische Gewalt — korrespondiert eine radikale Zerschlagung und Sprengung tradiert Verkehrsformen und Vorstellungen. Allseitig wurde das Prinzip profitorientierter kapitalistischer Warenproduktion.

Die damit verbundene spezifische Depravation des Intellektuellen — sowohl in „moralischer“ wie in „wirtschaftlicher“ Hinsicht — führte jedoch in den seltensten Fällen zur theoretischen Konsequenz, daß die „Krise“ allein durch die „eingreifendste Veränderung der Gesellschaft“ zu bewältigen ist. Verschiedene Ausformungen der Krisenbewältigung beleuchtet Benjamin an Célines „Voyage au bout de la nuit“, und an Valérys „Monsieur Teste“.

„Der roman populiste ist in der Tat viel weniger ein Vorstoß der

proletarischen als ein Rückzug der bürgerlichen Belletristik . . . Es ist kein Zufall, daß der erste große Erfolg des Genres — Célines „Voyage au bout de la nuit“ — es mit dem Lumpenproletariat zu tun hat. So wenig wie der Lumpenproletarier Bewußtsein von einer Klasse hat, die ihm eine menschenwürdige Existenz erkämpfen könnte, so wenig macht der Autor, der ihn schildert, diesen Mangel des Modells erkennbar. Zweideutig ist daher von Grund auf die Monotonie, in welche das Geschehen bei Céline gehüllt ist. So gut es ihm gelingt, die Traurigkeit und Ode eines Daseins . . . sinnfällig zu machen, so wenig hat er die Gabe, jene Kräfte aufzuweisen, deren Abdruck das Leben seiner Ausgestoßenen ist; noch weniger gelingt es ihm, zu zeigen, wo deren Reaktion beginnen könnte“¹²⁶.

Es wäre ein Mißverständnis zu meinen, Benjamin kritisierte hier an Céline, im „Lumpenproletariat“ das falsche Sujet gewählt und damit gegen das oberste Prinzip eines dekredierten „sozialistischen Realismus“ — die Darstellung eines „positiven“ Helden — verstoßen zu haben.

Was Benjamin hier moniert, ist der „Mangel jedes theoretischen Fundaments“¹²⁷, das ihm charakteristisch erscheint „für den sozialen Roman, dem heute nicht wenige linksgerichtete Autoren ihre Sympathie gewidmet haben“¹²⁸. Der „roman populiste“ bleibt deshalb „bürgerlicher Belletristik“ verhaftet, als an ihm und in ihm nicht geklärt ist, was seinem Gegenstand — das „einfache Volk“, die „Masse“, der „Prolet“ — an realer ökonomischer Bestimmung zukommt.

„Zweideutig“ bleibt deshalb auch ein so „sinnfälliges“ Unternehmen, wie das Célines; insofern ihm sein Gegenstand nicht in seiner gesellschaftlichen Prozeßhaftigkeit einsichtig ist, bleibt seine darstellende Sensibilität im Bereich falschen Bewußtseins. Die „Monotonie, in welche das Geschehen bei Céline gehüllt ist“, die „Traurigkeit und Ode eines Daseins“ ist zwar die reale des Lumpenproletariats; indem jedoch die Gründe der Monotonie wie die Möglichkeit ihrer realen Aufhebung dem Schriftsteller Céline verborgen bleiben, wird aus der gesellschaftlichen Misere „naturwüchsiges Schicksal“. Projektiv wird im Gegenstand die undurchschaute Situation des bürgerlichen Schriftstellers verewigt: die Monotonie, die er darstellt, ist nicht zu trennen von seiner eigenen resignativen Irritiertheit. Und diese rührt von seiner objektiv-depravierten Situation innerhalb einer kapitalistischen Gesellschaft, die ihn zum „militanten“ Handlanger ihrer „imperialistischen“ Interessen degradiert hat.

b) „Defensive Militanz“: Die Intellektuellen als herrschaftslegitimatorische Agenten

„Sie ((die Intellektuellen)) wissen: die Funktion der Intelligenz für die Bourgeoisie ist nicht mehr, ihre menschlichsten Interessen auf lange Sicht zu vertreten. Zum zweitenmal im Zeitalter des Bürgertums wird die Funktion seiner Intelligenz die militante. Fand aber von 1789 bis 1848 die Intelligenz einen führenden Platz in der bürgerlichen Offensive, so ist Kennzeichen ihrer gegenwärtigen Situation die defensive Haltung. Je undankbarer diese Haltung in vielen Fällen ist, desto entschiedener ergeht an den Intellektuellen die Forderung klassenmäßiger Zuverlässigkeit“¹²⁹.

Fiel in den bürgerlichen Revolutionen intellektuelle und praktische Revolution zusammen — die Forderung nach Freiheit und Gleichheit, formuliert gegen ein feudales Ständesystem, war adäquater Ausdruck der ökonomischen Durchsetzung eines „freien“ Marktes, d. h. der kapitalistischen Produktionsweise —, so wurde gerade im Verlauf der allseitigen Durchsetzung dieser kapitalistischen Produktionsweise die Funktion der Intelligenz radikal verändert. Nicht mehr als intellektueller Wegbereiter von mehr Humanität fungierte sie in der neuen bürgerlichen Ordnung, sondern in zunehmendem Maße wurde sie zur herrschaftslegitimierenden Instanz ihrer eigenen Klasse. Zwar beließ ihr die neue Funktion die „Militanz“: deren Ziel ist jedoch nicht mehr, „offensiv“ die Bedingungen für konkrete Humanität zu antizipieren und damit die „menschlichsten Interessen auf lange Sicht zu vertreten“, sondern „defensiv“ die Vorherrschaft der eigenen Klasse abzusichern.

Der Verteidigung bedarf die bürgerliche Gesellschaft insofern, als die ihr gemäße Produktionsweise dialektisch ihre eigene Aufhebung produziert — nicht als Automatismus, sondern als Tendenz. Innerhalb der klassenmäßigen Struktur der kapitalistischen Produktionsverhältnisse entsteht im Proletariat — und dazu gehören letztlich alle Individuen, die als mehrwertschaffende Lohnarbeiter dem Kapital gegenüberstehen — eine Klasse, deren objektives Bedürfnis gleichbedeutend ist mit der Aufhebung von Klassen überhaupt. Diese „Gefahr“ ideologisch abzuwehren wird wichtigste Funktion der bürgerlichen Intelligenz.

Insoweit diese Intelligenz jedoch selbst in Widerspruch zu ihrer eigenen Klasse geraten ist, wird die Situation aporetisch. Mit zunehmender Ausbreitung des kapitalistischen Akkumulationsprozesses, den durchzusetzen die Intelligenz an „führender Position“ mitgewirkt hatte,

unterliegt sie selbst deren depravierender Tendenz. Verlust ihrer offensiv-revolutionären Funktion und ökonomische Proletarisierung kennzeichnen ihre Situation.

An der „defensiven“ Haltung der Intelligenz beginnt sich die Schizophrenie ihrer objektiven Situation abzuzeichnen. Mit zunehmender Zerstörung der alten Identität von eigenem und von Klasseninteresse, gerät die Intelligenz sozusagen zwischen die Fronten. Die Forderung, die eigene Klasse zu verteidigen, läßt sich nur mehr durch rigide „klassenmäßige Zuverlässigkeit“ herstellen, d. h. durch extreme Verdrängung der eigenen widersprüchlichen Erfahrung. Eine andere Form der Verteidigung der eigenen Interessen ist der vermeintliche Rückzug der Intelligenz in einen Bereich „zwischen den Klassen“. So oder so ist die Reaktion der Intelligenz auf die Krisenerfahrung „konformistisch“, d. h. die Unbegriffenheit der eigenen Situation zwingt die bürgerliche Intelligenz in die Anpassung. Verborgen bleibt ihr der wahre Aggressor, nämlich die bürgerlich kapitalistische Gesellschaftsform.

Was dieser Intelligenz fehlt, ist „das Eigenste der revolutionären Schulung und Erfahrung . . ., die Klassenschichtung in Massen zu erkennen und sie zu verwerten“¹³⁰. Unerkannt bleibt ihr deshalb, daß die Verteidigung der eigenen Interessen nichts anderes bedeuten könnte, als die Wahrnehmung ihrer revolutionären Potenz, wie sie in ihrem „Bildungsprivileg“ angelegt ist; dieses wäre jedoch dann gegen die eigene Klasse gerichtet.

Insofern dieser Intelligenz die theoretische Schulung fehlt, wird sie Opfer ihrer Furcht: die Erfahrung der Depravation findet keine revolutionäre Lösung, sondern schlägt sich als Identifikation mit dem Angreifer nieder. Bzw. wo sie versucht, dem erfahrenen Widerspruch zwischen humanistischem Selbstverständnis und herrschaftslegitimatorischer Verpflichtung sich zu stellen, entzieht sie sich illusionär diesem Problem eher als daß sie es konsequent löst: sie verknüpft ihr soziales Engagement mit einem politischen Standpunkt quasi „über den Klassen“.

c) „Proletarische Mimikry“: humanistischer Gestus und politische Indifferenz

„Die Position eines humanistischen Anarchismus, den man ein halbes Jahrhundert lang zu halten glaubte — und in gewissem Sinne wirklich hielt —, ist unrettbar verloren. Daher bildete sich die Fata Mor-

gana eines neuen Emanzipiertseins, einer Freiheit zwischen den Klassen, will sagen, der des Lumpenproletariats. Der Intellektuelle nimmt die Mimikri der proletarischen Existenz an, ohne darum im mindestens der Arbeiterklasse verbunden zu sein. Damit sucht er den illusorischen Zweck zu erreichen, über den Klassen zu stehen¹⁸¹.

Die Kaprizierung des bürgerlichen Schriftstellers auf die „soziale“ Problematik ist dieser äußerlich: das „Proletarische“ wird als neues Sujet der etablierten Kunstpraxis einfach dazugeschlagen. Das Engagement für die „Massen“ bleibt Attitüde, sein unanalytischer Charakter, der „Mangel jedes theoretischen Fundaments“, beläßt den bürgerlichen Intellektuellen in seiner starren, undialektischen Kontemplation des Gegenstandes.

Das „Interesse“ für die Arbeiterklasse beinhaltet nirgends die Konsequenz einer radikalen Neubestimmung des Bezugs der Intelligenz auf den Klassenkampf; als „Mimikri“, als Schutzarnung, enthebt es in Wahrheit den Intellektuellen seiner ersten Aufgabe.

Der Abstraktheit der „Position eines humanistischen Anarchismus“ entspricht bei diesen Intellektuellen die Abstraktheit, mit der sie ihrem Gegenstand begegnen: die damit verbundene Möglichkeit, sich der konkreten Entscheidung zu entziehen und sozusagen „über den Klassen zu stehen“, bleibt im Bereich affirmativen, d. h. objektiv antirevolutionären Verhaltens¹⁸². Nicht zuletzt im Motiv des Schweigens, des Verstummens, das die Literatur der Jahrhundertwende wesentlich kennzeichnet, äußert sich das Dilemma: deren Sprachlosigkeit als „Ausdruck des Konformismus¹⁸³“ ist gleichbedeutend mit der Sanktionierung des Bestehenden. Die Krisenerfahrung wird gegen deren adäquaten Ausdruck abgeblockt und die analytische Verantwortung des Intellektuellen bleibt verdrängt.

d) „Dichter“ und „Schriftsteller“: zwischen bornierter Unmittelbarkeit und wissenschaftlicher Fundierung

Kennzeichen dieser linksbürgerlichen Intelligenz ist in Benjamins Augen u. a. ihre Weigerung, den gesamtgesellschaftlichen Funktionscharakter ihres Handelns und ihrer damit verbundenen schriftstellerischen Technik zu reflektieren. Benjamin sagt von ihnen, daß

„gerade die Höchstbegabten einen Hang verspüren . . . , dem Bewußt-

sein dieser Funktion sich zu entziehen, und müßten sie bis in die Hölle flüchten. . . “¹⁸⁴.

Der Rückständigkeit ihrer Fragestellung entspricht die

„Rückständigkeit . . . im Technischen“¹⁸⁵;

in direkter Korrelation befindet sich bei ihnen Reflexionsfeindschaft und Regression ins Klischee:

„Für die Masse der Schreibenden . . . gilt diese Regel: Je mittelmäßiger ein Autor, desto größer sein Verlangen, als ‚Dichter‘ von Romanen seiner wahren Verantwortung als Schriftsteller sich zu entziehen. . . “¹⁸⁶.

Die Gegenüberstellung von „Berufung“ als „Dichter“ mit der „wahren Verantwortung“ des „Schriftstellers“, wie sie Benjamin hier macht, ist von Wichtigkeit. Sie erweist sich bei ihm als Mittel, die falsche Trennung von „Schöpfung“ und „Wissenschaftlichkeit“ zu kennzeichnen und aufzuheben. Benjamin konfrontiert den Intellektuellen mit der Aufforderung, seine intellektuelle Funktion zum Gegenstand kritischer Reflexion zu machen; d. h. der Intelligenz wird damit der Rückzug in das vermeintlich autonome, über „den Klassen stehende“ Reich der „Phantasie“, des falsch verstandenen „Dichterischen“, verwehrt und an dessen Stelle die Notwendigkeit der Analyse des gesamtgesellschaftlichen Funktionszusammenhangs gesetzt. Aufs engste verschränkt erscheinen hier gesellschaftliche Situation und schriftstellerische „Technik“. Die Erfahrung der Krise, d. h. der objektiven Widersprüchlichkeit der eigenen Situation, gewinnt ihren adäquaten Ausdruck allein im Zerschlagen alter Denk- und damit auch alter Darstellungsformen: das „technische“ Kalkül ist dem Gegenstand nicht äußerlich, sondern es ist die Natur des Inhalts, der sich in ihm zum Ausdruck bringt. Formen der Wissenschaftlichkeit, oder besser gesagt: Ansätze zu einer solchen, deckt Benjamin an Schriftstellern wie Proust, Valéry, Gide auf und noch einmal an den Surrealisten. Bei ihnen kündigt sich diese Erfahrung einer analytischen Verantwortung an; sie gelten Benjamin als Vorläufer dieses neuen Typs von Schriftsteller. Bei ihnen entwickelt er den Prozeß der Revolutionierung überkommener Vorstellungen und Techniken. Mag bei diesen Intellektuellen die gesellschaftliche Funktion ihres Schaffens begrifflich noch verborgen sein, so zeichnet sich ihre Annäherung an den Gegenstand dadurch aus, daß sie radikal und konsequent dessen immanenter Widersprüchlichkeit

folgt. Damit bleibt dieser Intellektuelle gegen Verschleierung und Harmonisierung gefeit, wie sie so bezeichnend für die so obsoleten Techniken „dichterischer“ Produktionen ist. Das Sujet selbst gibt Auskunft über seine richtige Bewältigung.

Dies Ineinandergreifen von wissenschaftlicher Reflexion und schriftstellerischem Schaffensprozeß erläutert Benjamin ausführlicher an Valéry's „Monsieur Teste“. Valéry ist für Benjamin

„der größte Techniker des Fachs. Er hat die Technik der Schriftstellerei durchdacht wie kein anderer . . . Valéry geht der Intelligenz des Schreibenden, zumal des Dichters, inquisitorisch nach, verlangt den Bruch mit der weitverbreiteten Auffassung, daß sie beim Schreiben sich von selbst verstehe, geschweige mit der noch viel weiter verbreiteten, daß sie beim Dichter nichts zu sagen habe . . . er ((Monsieur Teste)) hat sich Valéry's Weisheit zu Herzen genommen, die wichtigsten Gedanken seien die, die unserem Gefühl widersprechen“¹³⁷.

Der unbeugsame Reflexionsanspruch, oder anders gesagt: die kompromißlose Absage an über-menschliche Wahrheiten, ist Merkmal dieser sich hier durchsetzenden neuen Qualität von Menschlichkeit: ihr liegt die Ahnung von einer Wechselbeziehung zwischen geistiger und materieller Produktion zugrunde; konsequentes Resultat dieser Erfahrung ist der Wille und die damit verbundene Verantwortung, das, was immer schon Prozeß menschlicher Praxis war und ist, aus seiner Unbegriffenheit herauszulösen und damit wahrhaft menschliche, und das heißt dann bewußte Praxis zu etablieren.

Wenn Valéry sagt, „die wichtigsten Gedanken seien die, die unseren Gefühlen widersprechen“, so heißt das nichts anderes, als daß die Phänomene erst dann ihre Wahrheit zu erkennen geben, wenn sie auf ihren Begründungszusammenhang zurückgeführt werden, wenn die Analyse das „Wesen“ vermeintlicher „Unmittelbarkeit“ entschlüsselt hat. Die vorfindliche Unmittelbarkeit und Unvermitteltheit der Konventionen und Vorstellungen in ihrer gesellschaftlichen Produziertheit aufzudecken, und damit menschliche Praxis aus ihrer Bewußtlosigkeit zu befreien, diese Intention liegt Valéry's „technischem“ Kalkül rudimentär zu Grunde. Sein Interesse am „Spezialisten“ impliziert für Benjamin einen gesamtgesellschaftlichen Bezugspunkt, der sich nicht mehr mit der bürgerlichen Vorstellung vom autonomen „Künstler“ verträgt.

„Denn wer ist Monsieur Teste, wenn nicht das menschliche Subjekt, das schon bereit ist, die geschichtliche Schwelle zu überschreiten, jenseits von welcher das harmonisch durchgebildete, sich selbst genug tuende Individuum im Begriffe ist, sich in den Techniker und Spezialisten zu verwandeln, das bereit ist, an seinem Platze einer großen Planung sich einzufügen? Diesen Gedanken einer Planung aus dem Bereich des Kunstwerks in den der menschlichen Gemeinschaft überzuführen, ist Valéry nicht gelungen. Die Schwelle ist nicht überschritten; der Intellekt bleibt ein privater, und das ist das melancholische Geheimnis des Herrn Teste“¹³⁸.

Das Prinzip der „Planung“, der „Konstruktion“, bleibt bei Valéry jedoch auf den Bereich des Kunstwerks beschränkt. Noch bezieht sich bei ihm das Individuum auf sich selbst, obwohl es längst dessen „Privatheit“ destruiert hat und ihm im Prinzip der „Konstruktion“ einen Begründungszusammenhang zugewiesen hat, der notwendigerweise über die bürgerliche „Individualität“ hinausweist. Dieser immanenten Konsequenz seines Ansatzes ist Valéry nicht mehr bis zur letzten Konsequenz gefolgt. Im Gegensatz zu Gide.

e) „Techniker“ und „Kommunist“: künstlerisches Spezialistentum und politische Rationalität

„Die Schwelle, die für Valéry nicht überschreitbar ist, hat Gide vor kurzem überschritten. Er hat sich dem Kommunismus angeschlossen. . . Und könnte noch ein Zweifel an dem Sinn jenes extremen Individualismus bestehen, in dessen Zeichen Gides Werk begann, so hat er vor dessen letzten Bekenntnissen sein Recht verloren. Denn sie sprechen aus, auf welche Weise dieser ins Extrem gesteigerte Individualismus, indem er auf seine Umwelt die Probe machte, in den Kommunismus umschlagen mußte“¹³⁹.

Der „Umschlag in den Kommunismus“ ist alles andere als ein unvermittelter und doktrinäer Bekenntnisakt.

Wie schon in seinem Surrealismus-Aufsatz, dessen Motive Benjamin hier noch einmal aufnimmt, beharrt er auf dieser neuen Qualität von Erfahrung, die sich bei den echt avantgardistischen Intellektuellen Europas durchsetzt. Deren Weg zum „Kommunismus“ lokalisiert er weniger im „didaktischen Materialismus eines Plechanow und Bucharin“¹⁴⁰ als in einem „anthropologischen, wie ihre eigenen Erfahrungen

und frühere Lautréamonts und Rimbauds ihn enthielten¹⁴¹. Das „kommunistische Engagement“ bleibt aufs engste mit individueller Erfahrung verschränkt: sie selbst trägt den Begriff ihrer Wirklichkeit und damit auch die wissenschaftliche Einsicht in die Einlösung ihrer revolutionären Tendenz in sich. Der radikale Versuch, die widersprüchlichen Erfahrungen des intellektuellen Individuums in ihm selbst aufzuheben, bzw. erfahrene Möglichkeiten in einem „ins Extrem gesteigerten Individualismus“ einzulösen, führte zur notwendigen Destruktion der alten Vorstellung von „Individualität“ und machte den Blick für das Individuum als „Ensemble gesellschaftlicher Verhältnisse“ frei. Die „Probe“ auf die Umwelt ließ deren spezifische Schranken erfahren und gab über deren Aufhebbarkeit Auskunft.

Vor allem den Surrealisten schreibt Benjamin nochmals das Verdienst zu, die gesellschaftliche Funktion des Intellektuellen in der „imperialistischen“ Phase des Kapitalismus richtig bestimmt zu haben. In der rückhaltlosen Begegnung mit ihrer eigenen Individualität wurde ihnen deren revolutionäre Aufgabe bewußt.

„So haben sie den Intellektuellen als Techniker an seinen Platz gestellt, indem sie über seine Technik dem Proletariat Verfügung zuerkannten, weil nur diese auf ihren fortgeschrittensten Stand angewiesen ist. Mit einem Wort und das ist ausschlaggebend — sie haben das, was sie erreichten, kompromißlos, auf Grund der ständigen Kontrolle ihres eigenen Standorts erreicht“¹⁴².

Aus dem bürgerlichen „autonomen Dichter“ wird hier der „revolutionäre Techniker“, der sich verpflichtet fühlt, das seinem „Bildungsprivileg“ entstammende Spezialistentum der Klasse wieder zur Verfügung zu stellen, die der kapitalistische Prozeß der Arbeitsteilung von dieser Potenz entfremdet hat. Sein Spezialistentum besteht vor allem darin, den Mystifikationszusammenhang der kapitalistischen Produktionsweise zu destruieren und in der Produktion revolutionärer Theorie das Proletariat — die praktische Negation des Kapitalverhältnisses — wieder in Besitz des Wissens zu bringen, das seiner möglichen revolutionären Praxis den richtigen Weg weist. Der revolutionäre Intellektuelle nimmt die Trennung von geistiger und materieller Produktion nicht mehr als Natur, sondern erkennt an ihr die Zeichen der Entfremdung.

B. Zur revolutionären Fundierung intellektueller Praxis

1) Die Parteinahme des Intellektuellen fürs Proletariat

a) „Klassenkampf“ statt „Unterhaltung“: die geschichtliche Aufgabe des Intellektuellen im Kapitalismus

Am 27. 4. 1934 hielt Benjamin in Paris am „Institut zum Studium des Faschismus“ einen Vortrag mit dem Titel „Der Autor als Produzent“. In einem Brief an Scholem bezeichnet Benjamin diesen Vortrag als einen „Essay. . .“, der zu aktuellen Fragen der Literaturpolitik Stellung nimmt¹⁴³. Dieser Essay versteht sich als konsequente Weiterführung der im Vorigen entwickelten Gedanken zur Situation der Intelligenz in der kapitalistischen Gesellschaft.

Benjamin geht von der „Autonomie“ des Dichters aus und konfrontiert sie mit seiner Vorstellung von „Tendenz“, wobei er seine Zuhörerschaft selbst die Ablehnung der „Autonomie“ formulieren läßt:

„Sie glauben, daß die gegenwärtige gesellschaftliche Lage ihn ((den Dichter)) zur Entscheidung nötigt, in wessen Dienste er seine Aktivität stellen will. Der bürgerliche Unterhaltungsschriftsteller erkennt diese Alternative nicht an. Sie weisen ihm nach, daß er, ohne es zuzugeben, im Dienste bestimmter Klasseninteressen arbeitet. Ein fortgeschrittener Typus des Schriftstellers erkennt diese Alternative an. Seine Entscheidung erfolgt auf der Grundlage des Klassenkampfes, indem er sich auf die Seite des Proletariats stellt. Da ist's denn nun mit seiner Autonomie aus. Er richtet seine Tätigkeit nach dem, was für das Proletariat im Klassenkampf nützlich ist. Man pflegt zu sagen, er verfolgt eine *Tendenz*“¹⁴⁴.

Der lapidare Gestus dieses Textes, seine „Simplizität“, soll nicht zum voreiligen Schluß verleiten, Benjamin sei hier zum gläubigen Medium eines orthodoxen partei-kommunistischen Materialismus geworden. Tiedemanns Aufforderung, man müsse diese „Simplizität in das Fremdeste“¹⁴⁵ zurückverwandeln, hat nur recht, wenn man in dieser „Simplizität“ die in den vorigen Abschnitten entwickelten differenzierten materialistischen Ausführungen Benjamins als immer schon implizite wiederzuentdecken bereit ist, nicht jedoch, wenn man beabsichtigt, ihr ein „philosophisches“ Konzept unterzuschieben, das Benjamins Materialismus nur zum „*ouverten*“¹⁴⁶ deklariert.

b) „Tendenz“ statt „Autonomie“: die Aufhebung des falschen Scheins von Autonomie in der Analyse des gesamtgesellschaftlichen Strukturzusammenhangs

Benjamin insistiert auf der engen Abhängigkeit von gesellschaftlicher Situation und intellektueller Verpflichtung. Die Vorstellung von „Autonomie“ wird von ihm als Mystifikation entlarvt, insofern als im bürgerlichen Begriff des „Individuums“, der „privaten“ Existenz, dessen gesellschaftliche Vermitteltheit ausgelöscht ist. Gerade indem sein „privater“ Charakter nicht als spezifische Form seiner „Gesellschaftlichkeit“ erfaßt wird, entsteht der Eindruck „autonomer“ Individualität, die erst im Nachhinein den gesellschaftlichen Bezug herzustellen meint.

Benjamins Argumentation setzt die Annahme voraus, daß die kapitalistische Gesellschaft die Tendenz zu ihrer eigenen Überwindung in sich trägt und damit „Fortschritt“ ermöglicht. Das dialektische Moment in ihr beruht darin, daß sie Kräfte hervorbringt, die sich letztlich nicht mehr mit ihren Produktionsverhältnissen vereinbaren lassen, die damit objektive Schranken geworden sind und zur Aufhebung dieser Gesellschaftsform drängen.

Die Entscheidung des Intellektuellen für das Proletariat ist unter diesen Voraussetzungen kein willkürlicher bzw. moralischer Akt: insofern das objektive ökonomische Bedürfnis des Proletariats nicht mehr nur Klasseninteresse ist, sondern eben die richtige Aufhebung des Kapitalverhältnisses als die Aufhebung der Klassen überhaupt zum Ziel hat, firmiert das Proletariat als der praktisch gewordene Fortschritt. Die Unterstützung des Proletariats bedeutet die Unterstützung dessen objektiven Interesses an der Abschaffung der Lohnarbeit; sich auf die Seite des Proletariats stellen, heißt dann nichts anderes, als die objektive gesellschaftliche Tendenz, die konkrete Möglichkeit einer bestimmten Gesellschaftsform wahrzunehmen und bewußt zu entfalten.

Die „Tendenz“ des „Schriftstellers“, seine „Parteinahme“ fürs Proletariat, beansprucht damit wissenschaftliche Stichhaltigkeit: Sie erhebt den Anspruch, konsequentes Resultat der Analyse der gesellschaftlichen Verhältnisse und dabei besonders des Verhältnisses des Intellektuellen zum kapitalistischen Verwertungsprozeß zu sein¹⁴⁷.

Erst daraus will er bestimmen, was dem Proletariat „nützt“. Im Folgenden geht Benjamin auf das Verhältnis von „Tendenz“ und „Qualität“ ein.

2) Die Dialektik von Politik und Literatur

a) Politische „Tendenz“ und literarische „Qualität“: literarische Wahrheit als Darstellungsproblem politischer, und umgekehrt

„Zeigen möchte ich Ihnen, daß die Tendenz einer Dichtung politisch nur stimmen kann, wenn sie auch literarisch stimmt. Das heißt, daß die politisch richtige Tendenz eine literarische Tendenz einschließt. Und, um das gleich hinzuzufügen: diese literarische Tendenz, die implicit oder explicit in jeder *richtigen* politischen Tendenz enthalten ist — die und nichts anderes macht die Qualität des Werks. *Darum* also schließt die richtige politische Tendenz eines Werkes seine literarische Qualität ein, weil sie eine literarische *Tendenz* einschließt.“¹⁴⁸

Indem Benjamin diese enge dialektische Verkoppelung vornimmt, bezieht er beide Extreme auf ein Drittes: auf die wissenschaftliche Analyse des gesamtgesellschaftlichen Prozesses. Damit jedoch entfernt er seinen Begriff der „Tendenz“ — und das sicher mit Absicht — von dem der „Parteilichkeit“, wie er maßgebend für die parteikommunistische Kulturpolitik war. Die Abgrenzung ist umso notwendiger, als im Begriff der „Parteilichkeit“ fatal der moralische Hintergrund durchschlägt; d. h. Parteinahme als soziales Bekenntnis und nicht als Resultat wissenschaftlicher Analyse.

Die politische Tendenz ist der literarischen nicht äußerlich: der kruden Fixierung auf den „parteilichen“ Inhalt stellt Benjamin in aller Schärfe die „politische“ Tendenz als „literarische“ entgegen, d. h. er thematisiert sie als Darstellungsproblem von gesellschaftlicher Wahrheit. Das alte — im wesentlichen innerliterarische — „Form-Inhalt“-Konzept weicht hier der umfassenderen und konkreteren Vermittlungsproblematik von „literarisch“ und „politisch“: d. h. die Inhaltsseite wird konsequenter auf den gesamtgesellschaftlichen Reproduktionszusammenhang bezogen und damit auch auf einen wissenschaftlichen Reflexionsprozeß, wie ihn der revolutionäre Intellektuelle vorzunehmen hat. (Sein Inhalt legitimiert sich ja nicht mehr aus seinem „Dichtertum“, sondern aus seiner speziellen Qualifikation als intellektueller Theorie — bzw. Wissenschaftsproduzent). Die „literarische Tendenz“ hat der „politischen“ die Struktur zu geben, durch die ihre Inhalte dem proletarischen Adressaten zur Einsicht und zur Erkenntnis kommen können, und die „politische Tendenz“ gibt der „literarischen“ die Inhalte, die „im Klassenkampf nützlich“ sind. Nur wem der Klas-

senkampf Hirngespinnst ist, vermag hier eine Entwürdigung und Einengung des „Dichterischen“ zu erkennen; wer im Klassenkampf die adäquate Methode richtiger geschichtlicher Praxis sieht, dem ist Benjamins Schlußfolgerung nur konsequent. Die Wahrheit geschichtlicher Praxis steht auf dem Spiel, nicht die Würde der Poesie.

b) „Technik“: zum Verhältnis von literarischem Produktionsmittel und literarischem Produkt

Die Vermittlung von materieller und geistiger Produktion läuft bei Benjamin über den Terminus „Technik“. In ihm meint er ein objektives Kriterium gefunden zu haben, an dem die richtige literarische Tendenz zu bestimmen ist.

„Also ehe ich frage: wie steht eine Dichtung zu den Produktionsverhältnissen der Epoche? möchte ich fragen: wie steht sie in ihnen? Diese Frage zielt unmittelbar auf die Funktion, die das Werk innerhalb der schriftstellerischen Produktionsverhältnisse einer Zeit hat. Sie zielt mit anderen Worten unmittelbar auf die schriftstellerische Technik der Werke“¹⁴⁹.

Die „Technik“ des Werks ist Gradmesser der Entwickeltheit der Produktionsmittel wie auch Kriterium, wie die jeweiligen Produktionsmittel mit ihren impliziten Tendenzen reflektiert und „angewendet“ werden. Die schriftstellerische „Technik“ kennzeichnet ihr Verhältnis zu den objektiven gesellschaftlichen Grundlagen.

„Mit dem Begriff der Technik habe ich denjenigen Begriff genannt, der die literarischen Produkte einer unmittelbaren gesellschaftlichen, damit einer materialistischen Analyse zugänglich macht. Zugleich stellt der Begriff der Technik den dialektischen Ansatzpunkt dar, von dem aus der unfruchtbare Gegensatz von Form und Inhalt zu überwinden ist. Und weiterhin enthält dieser Begriff der Technik die Anweisung zur richtigen Bestimmung des Verhältnisses von Tendenz und Qualität, nach welchem wir am Anfang gefragt haben. Wenn wir also vorhin formulieren durften, daß die richtige politische Tendenz eines Werks seine literarische Qualität einschließt, weil sie seine literarische Tendenz einschließt, so bestimmen wir jetzt genauer, diese literarische Tendenz kann in einem Fortschritt oder in einem Rückschritt der literarischen Technik bestehen“¹⁵⁰.

In der Verkoppelung von „Technik“ und geistiger Produktion des Schriftstellers versucht Benjamin zwei Bereiche zusammenzubringen, die sich vordem als getrennte, „autonome“ gegenüberstanden: den Bereich der ökonomischen mit dem Bereich der geistigen Potenzen. Beide sind ihm nicht voneinander zu trennen, insofern die Entwicklung der Produktivkräfte ein geistiges Problem ist, wie umgekehrt die Entwicklung geistiger Qualitäten — nicht zuletzt Abstraktionsvermögen und Phantasie im Sinne eines den status quo transzendierenden wissenschaftlichen Antizipierens — aufs engste mit dem Stand der materiellen Entwickeltheit einer Gesellschaft verbunden ist.

Analog zum materiellen ist dann auch der geistige Arbeiter „Produzent“ im ökonomischen Sinn: ebenso wie der „Prolet“ ist er auf die Bestimmungen und Voraussetzungen seiner Produktionsmittel und damit auf den Stand der Produktivkräfte bezogen.

Der Begriff der „Technik“ umfaßt ein Doppeltes: gemeint ist damit sowohl der Grad der Entwickeltheit der Produktivkräfte, wie auch die Art und Weise, wie diese entwickelte „technische“ Potenz sich als geistige Potenz im Sinne einer höheren Bewußtheit niederschlägt. Insofern das literarische Produkt nicht von der Qualität der ihm vorausgesetzten Produktionsmittel abzulösen ist, oder anders ausgedrückt: insofern die literarische Praxis innerhalb eines ganz spezifisch gesellschaftlichen Reproduktionsprozesses stattfindet, wird die Qualität des literarischen Produkts daran „meßbar“, wie in ihm seine ökonomischen Voraussetzungen reflektiert und „angewendet“ werden.

„Technik“ im engeren Sinn der literarischen Produktion bestimmt sich sowohl aus dem Stand konkreter technischer Mittel der Kommunikation — Presse, Foto, Film z. B. im Gegensatz zu früheren Kommunikationsformen wie Epos, Roman etc. — wie auch aus der inneren Organisation des Gegenstandes bzw. seines Darstellungsmediums¹⁵¹.

c) „Propaganda“ statt „Dichtung“: Entwicklung der Produktionsmittel und literarischer Gattungswandel

Am Beispiel der „propagandistischen“ Arbeit Sergej Tretjakows während der Kollektivierung der russischen Landwirtschaft Ende der dreißiger Jahre erläutert Benjamin das besondere Problem von Ausdrucksformen und technischem Entwicklungsstand:

„Die Aufgaben, denen er sich da unterzogen hat, werden Sie vielleicht einwenden, sind die eines Journalisten oder Propagandisten;

mit Dichtung hat das alles nicht viel zu tun. Nun habe ich aber das Beispiel Tretjakows absichtlich herausgegriffen, um Sie darauf hinzuweisen, von einem wie umfassenden Horizont aus man die Vorstellungen von Formen oder Gattungen der Dichtung an Hand von technischen Gegebenheiten unserer heutigen Lage umdenken muß, um zu jenen Ausdrucksformen zu kommen, die für die literarischen Energien der Gegenwart den Ansatzpunkt darstellen¹⁵². Nicht immer hat es in der Vergangenheit Romane gegeben, nicht immer wird es welche geben müssen; nicht immer Tragödien; nicht immer das große Epos. . .¹⁵³.

Die radikale Historisierung der Bewußtseins- und Darstellungsformen bedeutet gleichzeitig eine deutliche Absage an jede Art ontologisierender Gattungs-Poetik. Benjamin will die Ausdrucksformen auf den spezifischen Stand menschlicher Kommunikation beziehen, deren Qualität nicht anders zu bestimmen ist als nach der Art und Weise, wie Menschen im gesellschaftlichen Verbund ihre Reproduktion gestalten. Die besondere Form ihrer Naturaneignung bestimmt auch die Form, wie diese „Natur“ sich ihnen darstellt bzw. wie sie sich über diese „Natur“ verständigen.

3) *Strukturwandel der Kommunikation*

a) „Umschmelzung“: Grenzen und Aufhebung literarischer Formen

Die jeweilige literarische Gattung ist an ihre immanenten Gesetzmäßigkeiten gebunden und damit gleichzeitig in ihrer Beschränktheit gekennzeichnet. Gerade das Aufsprengen bzw. Vermischen der Gattungen, wie es z. B. in extremem Maße nachklassische Perioden kennzeichnet, gibt über diese inneren Schranken deutliche Auskunft; die „Metamorphosen“ werden bei Benjamin zu Symptomen gesellschaftlich bedingter „Umorientierungen“. Sie sind für ihn Reaktionen auf die Umwälzung alter Produktionsbedingungen bzw. auf die Entwicklung von neuer „Technik“, die neue Erfahrungs- und Wahrnehmungsqualitäten entwickelt, und damit auch neue Kommunikationsformen schafft.

Vor allem die technischen Revolutionen, die den Beginn der Neuzeit bestimmen, oder besser gesagt: den Beginn der kapitalistischen Produktionsweise mit seiner immanenten Notwendigkeit zu ständiger Weiterentwicklung der Produktivkräfte, ist es zuzuschreiben,

„daß wir in einem gewaltigen Umschmelzungsprozeß literarischer Formen mitten innestehen, einem Umschmelzungsprozeß, in dem viele Gegensätze, in welchen wir zu denken gewohnt waren, ihre Schlagkraft verlieren könnten“¹⁵⁴.

Dieser „Umschmelzungsprozeß“ ist nichts anderes als der Prozeß der zunehmenden Vergesellschaftung menschlicher Arbeit unter den Bedingungen kapitalistischer Produktion. Die damit verbundene reelle Subsumierung aller Lebensbereiche unter die Bedingungen der Kapitalverwertung schaffte einen Grad von Kooperation, von allseitiger Abhängigkeit, wie er bisher nicht bekannt war. Dieser Vergesellschaftung entspricht in zunehmendem Maße eine radikale Aufhebung alter „Gegensätze“, alter gattungsmäßiger Vereinzelungen. So wird z. B. die alte Unterscheidung zwischen Autor und Publikum brüchig; am technischen Reproduktionsmittel „Zeitung“ versucht Benjamin dies aufzuzeigen. An ihr arbeitet er ein „dialektisches“ Moment heraus, das ihrer technischen Struktur eigentümlich ist.

b) „Zeitung“: Dokument kapitalistischer Informationsdiffusion

„In unserem Schrifttum, . . . sind Gegensätze, die sich in glücklichen Epochen wechselseitig befruchteten, zu unlösbaren Antinomien geworden. So fallen Wissenschaft und Belletristik, Kritik und Produktion, Bildung und Politik beziehungslos und ungeordnet auseinander. Schauplatz dieser literarischen Verwirrung ist die Zeitung. Ihr Inhalt „Stoff“, der jeder anderen Organisationsform sich versagt als der, die ihm die Ungeduld des Lesers aufzwingt.“¹⁵⁵.

Die Zeitung ist ein Medium bürgerlicher Öffentlichkeit. In ihr sieht Benjamin die besondere Form, in der die Einzelinteressen, wie sie sich auf Grund einer mystifizierten und nicht mehr durchschaubaren Arbeitsteiligkeit herausgebildet haben, zueinander in Beziehung treten und „befriedigt“ werden können. In der Zeitung ist der gesamtgesellschaftliche Prozeß in verschiedene, voneinander unabhängige Sparten und Resorts aufgesplittert (Politik, Wirtschaft, Feuilleton etc.); dieser Zerstückelung eines gesellschaftlichen Ganzen entspricht auf der Ebene der Darbietung der Inhalte eine Vorstellung von isolierter, abgeschlossener „Faktizität“, die in ihrer vermeintlichen objektiven Gestalt jeglichen Einblick in den hinter ihr stehenden Strukturzusammenhang verhindert.

In diesem Sinn repräsentiert die Zeitung das Modell eines anscheinend über den Gegensätzen, oder besser gesagt: über dem Klassenantagonismus stehenden Maklers, der diese Gegensätze einer bestimmten, auf der Konkurrenz der Einzelindividuen aufbauenden Gesellschaft, sozusagen schlichten und „versöhnen“ soll; alle sollen zu ihrem Recht kommen.

c) „Ungeduld des Lesers“: zur Dialektik von literarischem Verfall und politischer Emanzipation

Der formalen Gleichheit, daß jedem sein „Recht“ werden soll, wird nicht mehr angesehen, daß sie nur der mystifizierte Schein realer Ungleichheit ist — nämlich der der Trennung von Produzent und Produktionsmittel, von Lohnarbeit und Kapital. Was dieses Modell jedoch auszeichnet, sein „dialektisches“ Moment, sieht Benjamin gerade darin, daß die formale Gleichheit, wie die Zeitung sie intendiert, einer realen Tendenz zum Ausdruck verhilft; die „Ungeduld des Lesers“ weist für Benjamin ein wichtiges Symptom auf: sie

„... ist nicht allein die des Politikers, der eine Information, oder die des Spekulanten, der einen Tip erwartet, sondern dahinter schwelt diejenige des Ausgeschlossenen, der ein Recht zu haben glaubt, selber mit seinen eigenen Interessen zu Wort zu kommen. Daß nichts den Leser so an seine Zeitung bindet wie diese tagtägliche neue Nahrung verlangende Ungeduld, haben die Redaktionen sich längst zunutze gemacht, indem sie immer wieder neue Sparten seiner Fragen, Meinungen, Protesten eröffneten. Mit der wahllosen Assimilation von Fakten geht also Hand in Hand die gleiche wahllose Assimilation von Lesern, die sich im Nu zu Mitarbeitern erhoben sehen. Darin aber verbirgt sich ein dialektisches Moment: der Untergang des Schrifttums in der bürgerlichen Presse erweist sich als die Formel seiner Wiederherstellung in der sowjetrussischen“¹⁸⁶.

Gerade dort, wo bürgerliche Kulturkritik — ein seriöses Beispiel dafür ist Karl Kraus — den Einbruch der Barbarei und die Zerstörung der abendländischen Kultur beklagt, am Medium Zeitung, entwickelt Benjamin deren immanente Fortschrittlichkeit.

Er spricht davon, daß die „wahllose Assimilation von Fakten“ mit der zunehmenden „wahllosen Assimilation von Lesern“ einhergeht, die als tendenzielle „Mitarbeiter“ auch ihre Einzelinteressen im Rahmen

dieser Ansammlung von Interessenfraktionen, wie sie in der Zeitung zusammengefaßt werden, zu artikulieren in die Lage versetzt werden. Die Begegnung dieser Einzelinteressen in der Zeitung entspricht in ihrer Blindheit gegenüber dem dahinter liegenden Verhältnis der Menschen zueinander der Begegnung der Individuen auf dem Markt, auf dem sie sich — in ihrem Bewußtsein — erst in ihrer Gesellschaftlichkeit zu konstituieren meinen. In der Zeitung findet damit der kapitalistische Zirkulationsprozeß seine mystifizierte Entsprechung; auch dort begegnen sich „private“ Produzenten, ohne das Wesen dieser Begegnung in seiner besonderen ökonomischen Formbestimmtheit zu erkennen.

Stellt die literarische Praktik der bürgerlichen Presse den äußersten Grad an Verdinglichung dar — „Information“, „Faktizität“, „Sensation“ etc. leben gerade davon, an sich ihren Begründungsrahmen ausgelöscht zu haben und deshalb immer wieder „Ungeduld“ auf neue Daten zu produzieren —, so besteht im Medium Zeitung dennoch für Benjamin die revolutionäre Tendenz, daß sich hier — gemäß ihrer realen Vergesellschaftung — die einzelnen Produzenten begegnen können, um ihren eigenen Arbeitsprozeß durchsichtig zu machen. Hier liegt ein Moment der Möglichkeit von Bewußtmachung und Planung: ein vorher zersplitterter und kommunikationsmäßig nicht koordinierter Arbeitsprozeß wird in einem Punkt fixiert.

4) Die Aufhebung der kapitalistischen Trennung von materieller und geistiger Produktion

a) Das „Publikum“ als „Autor“: proletarische statt bürgerliche Presse

„Indem ... das Schrifttum an Breite gewinnt, was es an Tiefe verliert, beginnt die Unterscheidung zwischen Autor und Publikum, die die bürgerliche Presse auf konventionelle Art aufrecht erhält, in der Sowjetpresse zu verschwinden. Der Lesende ist doch jederzeit bereit, ein Schreibender, nämlich ein Beschreibender zu werden. ... Als Sachverständiger — und sei es auch nicht für ein Fach, vielmehr nur für den Posten, den er versieht — gewinnt er einen Zugang zur Autorschaft. Die Arbeit selbst kommt zu Wort. Und ihre Darstellung im Wort macht einen Teil des Könnens, das zu ihrer Ausübung erforderlich ist“¹⁸⁷.

Die Trennung von Autor und Publikum ist eine „konventionelle“; sie steht der technischen Struktur und Möglichkeit des Mediums Zeitung entgegen. Insofern nämlich die Zeitung das tendenziell allen zugängliche Medium zur Darstellung ihres gemeinsamen Arbeitsprozesses sein könnte, wird es in Benjamins Augen zum wichtigen literarischen Ausdrucksmittel: In der „Sowjetpresse“ scheint ihm diese Möglichkeit erkannt und realisiert worden zu sein. Doch ist diese historische Bezogenheit auf die russischen Zustände der 30-iger Jahre nicht von entscheidend argumentativer Wichtigkeit: Benjamin konzentriert sein Interesse auf die prinzipielle Einschätzung der technischen Möglichkeiten einer Zeitung unter Bedingungen, die die Ausschöpfung dieser Möglichkeiten zulassen¹⁵⁸.

b) „Literarisierung der Lebensverhältnisse“: die Verallgemeinerung geistiger Produktion

Wenn Benjamin sagt, daß in der Sowjetpresse die „Arbeit selbst zu Wort kommt“, so kennzeichnet er damit den Prozeß der Bewußtwerdung menschlicher Zusammenarbeit. Die Artikulation des eigenen Tuns bezeichnet ihm nichts anderes als den Beginn und die Voraussetzung von Reflexion. Tendenziell wird hier die alte Trennung von materieller und geistiger Produktion in dem Augenblick aufgehoben, wo z. B. der materielle Produzent beginnt, den Prozeß seiner Produktion „literarisieren“ und d. h. begrifflich fassen zu wollen.

Benjamin schwebt hier offensichtlich ein Zustand vor, in dem die materiellen und die geistigen Potenzen nicht mehr an verschiedenen Orten des Produktionsprozesses verstreut werden, sondern in jedem einzelnen gesellschaftlichen Individuum zusammenfallen.

„Die literarische Befugnis wird nicht mehr in der spezialisierten sondern in der polytechnischen Ausbildung begründet und so Gemeingut. Es ist mit einem Wort die Literarisierung der Lebensverhältnisse, welche der sonst unlösbaren Antinomien Herr wird, und es ist der Schauplatz der hemmungslosen Erniedrigung des Wortes — die Zeitung also — auf welchem seine Rettung sich vorbereitet“¹⁵⁹.

Aufzuheben gilt es die arbeitsteilige „Spezialisierung“, wie sie für die kapitalistische Produktionsweise kennzeichnend ist. An deren Stelle soll die umgreifende „Literarisierung der Lebensverhältnisse“ treten, die es ermöglicht, die für den einzelnen undurchschaubare Isoliertheit

seiner Praxis aufzubrechen und durch die Bewußtheit über deren gesamtgesellschaftlichen Funktionscharakter zu ersetzen. „Polytechnische“ Ausbildung zielt dann auf den Erwerb einer Fähigkeit ab, den bestimmten Stellenwert verschiedener Einzelhandlungen in ihrem größeren gesamtgesellschaftlichen Bezug zu erkennen. Die daraus resultierende Bewußtheit über den Produktionsprozeß beinhaltet automatisch die Möglichkeit seiner selbstbewußten Planung. Damit wäre der Marx'schen Vorstellung entsprochen, daß sich die Menschen zu bewußten Gestaltern ihrer eigenen Geschichte emanzipieren.

Gerade jedoch an der Stelle, wo bürgerliche Praktiken die „hemmungslose Erniedrigung des Wortes“ angesiedelt haben — in der Zeitung als Ort extremster Verdinglichung und Entmündigung des Bewußtseins — bereitet sich für Benjamin dessen „Rettung“ vor. Indem Geistiges, oder anders gesagt: die Theorie des gesamtgesellschaftlichen Prozesses, zum Allgemeingut wird, indem allen die Einsicht in die Art und Weise ihres Arbeits- und damit ihres Kommunikationsprozesses eröffnet wird, gewinnt das Wort seine humane Funktion zurück.

5) *Revolutionäres Produktionsmittel und konformistische Verwertung*

a) „Umfunktionieren“: zum Verhältnis von revolutionärem Inhalt und kapitalistischer Produktionsbedingung

Indem Benjamin die technischen Möglichkeiten dialektisch entwickelt, verweist er damit zugleich auf die aktuelle Situation dieses Mediums Zeitung unter kapitalistischen Verhältnissen. Der revolutionären Tendenz der Zeitung steht ihre kapitalistische Bestimmung als privates Eigentum entgegen.

„Denn noch stellt ja die Zeitung in Westeuropa kein taugliches Produktionsinstrument in den Händen des Schriftstellers dar. Noch gehört sie dem Kapital. Da nun, auf der einen Seite die Zeitung, technisch gesprochen, die wichtigste schriftstellerische Position darstellt, diese Position auf der anderen Seite aber in den Händen des Gegners ist, so kann es nicht wundernehmen, daß die Einsicht des Schriftstellers in seine gesellschaftliche Bedingtheit, in seine technischen Mittel und in seine politische Aufgabe mit den ungeheuersten Schwierigkeiten zu kämpfen hat. Es gehört zu den entscheidenden Vorgängen der letzten zehn Jahre in Deutschland, daß ein beträchtlicher Teil seiner produktiven Köpfe unter dem Druck der wirtschaftlichen Ver-

hältnisse gesinnungsmäßig eine revolutionäre Entwicklung durchgemacht hat, ohne gleichzeitig imstande zu sein, seine eigene Arbeit, ihr Verhältnis zu den Produktionsmitteln, ihre Technik wirklich revolutionär zu durchdenken“¹⁶⁰.

Die kapitalistische Trennung des Produzenten von seinen Produktionsmitteln sorgt dafür, daß das Produktionsmittel den Produzenten „anwendet“ und nicht umgekehrt. Als verdinglichte Kapital-Gewalt tritt ihm täglich entgegen, was er selbst — ohne sich dessen noch bewußt zu sein — geschaffen hat und täglich reproduziert. An den Produkten, die er herstellt, bleibt ihm, wegen ihrer mystifizierenden „Warenform“, der dahinterstehende gesellschaftliche Prozeß verborgen; ebenso wie die kapitalistische Form seiner Produktionsmittel. Und weil diese Produktionsmittel ausschließlich durch die dem kapitalistischen Produktionsprozeß immanente Notwendigkeit zu tendenziell grenzenloser Kapitalakkumulation bestimmt sind, ist an ihnen auch nur diese Seite entwickelt, die der Profitmaximierung, der Verwertung des Werts dient.

Der Produzent, der sich als „revolutionärer“ zu begreifen beginnt, muß sich somit die ökonomische Formbestimmung seiner Produkte bzw. Produktionsmittel vergegenwärtigen, um damit ein richtiges Bewußtsein über die Beziehung von revolutionärem Engagement und dessen technischer Voraussetzung zu gewinnen. An der inneren Struktur der Produktionsmittel, an ihrer „Technizität“ ist dann abzulesen, wie es zum revolutionären „Gebrauchswert“ und damit zum Mittel in der Hand des Produzenten werden kann.

Mit dem Terminus der „Umfunktionierung“ — den Benjamin von Brecht übernimmt — versucht er nun, diesen Prozeß der Verwandlung der Produktionsmittel, bzw. des richtigen Bezugs auf dessen revolutionäre „Technik“, zu beschreiben.

„Für die Veränderung von Produktionsformen und Produktionsinstrumenten im Sinne einer fortschrittlichen — daher an der Befreiung der Produktionsmittel interessierten, daher im Klassenkampf dienlichen — Intelligenz hat Brecht den Begriff der Umfunktionierung geprägt. Er hat als Erster an den Intellektuellen die weittragende Forderung erhoben: den Produktionsapparat nicht zu beliefern, ohne ihn zugleich, nach Maßgabe des Möglichen, im Sinne des Sozialismus zu verändern“¹⁶¹.

„Umfunktionierung“ bedeutet dann, sich die Produktionsmittel unter

dem Aspekt ihrer revolutionären Tendenzen anzueignen und sie dadurch zu einem Instrument zu machen, das der kapitalistischen Verwertung nicht unmittelbar assimilierbar ist¹⁶².

Für Benjamin bleibt die Belieferung des Produktionsapparates mit „revolutionären“ Inhalten, ohne ihn gleichzeitig „umzufunktionieren“, ein hilfloses Unterfangen: denn das, was hier in bester Absicht geliefert wird, unterwirft sich schon in seiner Produktion den Bedingungen dieses Apparates und wird vom Verwertungsprozeß — dem alles Ware ist, an der nur der Tauschwert interessiert — „assimiliert“.

b) Der „revolutionäre Routinier“: Revolution als Gegenstand der Unterhaltung

Am Beispiel des „revolutionären Routiniers“ illustriert Benjamin, daß einen Produktionsapparat zu beliefern, ohne ihn — „nach Maßgabe des Möglichen“ — zu verändern,

„selbst dann ein höchst anfechtbares Verfahren darstellt, wenn die Stoffe, mit denen dieser Apparat beliefert wird, revolutionärer Natur scheinen. Wir stehen nämlich der Tatsache gegenüber . . ., daß der bürgerliche Produktions- und Publikationsapparat erstaunliche Mengen von revolutionären Themen assimilieren, ja propagieren kann, ohne damit seinen eigenen Bestand und den Bestand der ihn besitzenden Klasse ernstlich in Frage zu stellen. Dies bleibt jedenfalls solange richtig, als er von Routiniers, und seien es auch revolutionäre Routiniers, beliefert wird. Ich definiere aber den Routinier als den Mann, der grundsätzlich darauf verzichtet, den Produktionsapparat zugunsten des Sozialismus der herrschenden Klasse durch Verbesserungen zu entfremden. Und ich behaupte weiter, daß ein erheblicher Teil der sogenannten linken Literatur gar keine andere gesellschaftliche Funktion besaß, als der politischen Situation immer neue Effekte zur Unterhaltung des Publikums abzugewinnen“¹⁶³.

Wo der revolutionär orientierte Intellektuelle seine geistigen Produkte reflexionslos in der Form der „Ware“ beläßt und sie gleichgültig dem kapitalistischen „Produktions- und Publikationsapparat“ ausliefert, pervertiert er sowohl seinen eigenen Anspruch wie auch seine revolutionären „Stoffe“. Wenn Benjamin daraus den Schluß zieht, daß es Aufgabe des revolutionären Intellektuellen ist, „den Produktionsapparat zugunsten des Sozialismus der herrschenden Klasse

durch Verbesserung zu entfremden“, so kann das auf politökonomischer Ebene nur heißen: den Produktionsapparat so zu verwenden, daß seine Produkte eben nicht mehr unmittelbar Warenform annehmen und daß dadurch der paralysierende Assimilationsprozeß verhindert wird, der alles unterschiedslos zum „Tauschwert“ macht und sich sogar noch das als „Profit“ einverleibt, was eigentlich seine Negation propagiert. Der revolutionäre Gegenstand wird zum marktgerechten Konsumartikel und fällt innerhalb des etablierten „Kulturbetriebs“ auf die Qualität exotischer „Unterhaltung“ zurück. Solcherart produziert der „Routinier“: er kümmert sich weder um seine Adressaten — nur der anonyme Markt schwebt ihm als Abnehmer vor Augen —, noch durchschaut er das Verhältnis von kapitalistisch bestimmtem Produktionsmittel und immanenter revolutionärer Möglichkeit. Statt den „Produktionsapparat. . . der herrschenden Klasse . . . zu entfremden“, beliefert er ihn geflissentlich als sein Agent und hält ihn am Leben.

c) „Modische Verklärung“: zur reaktionären Verwertung der Photographie

Am Beispiel des Mediums „Photographie“ erläutert Benjamin diesen routinierten Prozeß „modischer Verklärung“, bei dem eine revolutionäre technische Möglichkeit unversehens wieder zum Mittel konformistischer Kulturproduktion degeneriert:

„ . . . verfolgen Sie den Weg der Photographie . . . Sie wird immer nuancierter, immer moderner, und das Ergebnis ist, daß sie keine Mietskaserne, keinen Müllhaufen mehr photographieren kann, ohne ihn zu verklären. . . Es ist ihr nämlich gelungen, auch noch das Elend, indem sie es auf modisch-perfektierte Weise auffaßt, zum Gegenstand des Genusses zu machen“¹⁶⁴.

Die revolutionäre Technik der Photographie, Prozesse sichtbar zu machen, die dem menschlichen Auge und damit menschlicher Erfahrung bisher verborgen blieben, verliert beim Routinier seine Sprengkraft; gerade dadurch, daß die Photographie sich bei ihm den Maßstäben klassischer Ästhetik — oder besser gesagt: deren klischeehaften Relikten — verpflichtet, wird ihre Funktion — technisch gesehen — anachronistisch, — politisch gesehen — reaktionär.

Rezipiert wird der Gegenstand als Quelle von Reizen, als Möglichkeit autonomer, in sich ruhender Schönheit. Der Routinier bleibt

damit der illusionären Oberfläche verhaftet; an ihr nimmt er wahr, was den „Geschmack“ befriedigt, was „Mode“ ist.

„Denn wenn es eine ökonomische Funktion der Photographie ist, Gehalte, welche früher dem Konsum der Massen sich entzogen — den Frühling, Prominente, fremde Länder — durch modische Verarbeitung ihnen zuzuführen, so ist es eine ihrer politischen, die Welt wie sie nun einmal ist von innen her — mit anderen Worten: modisch — zu erneuern“¹⁶⁵.

Das, was den Massen real verwehrt ist, soll ihnen in der Form „kulturellen“ Genusses nahegebracht werden. Ihre Teilhabe ist eine total imaginäre: der schöne Schein soll konsumiert werden, ohne daß an ihm selbst die Bedingungen seiner konkreten Einlösung erfahrbar werden können. Die Versöhnung der Massen mit ihrer realen Existenz wird durch deren „Verklärung“ betrieben. „Modisch die Welt zu erneuern“ heißt dann, der Wiederkehr des Immergleichen bzw. dem Andauern alter Herrschaftsverhältnisse, den Anstrich der „Erneuerung“, des ständigen Fortschreitens zu geben.

6) Herstellung und Durchsetzung des revolutionären Gebrauchswerts

a) Aufhebung der bürgerlichen „Kompetenzschranken“: zur Solidarität der Produzenten

„Wir haben hier ein drastisches Beispiel dafür, was es heißt: einen Produktionsapparat beliefern, ohne ihn zu verändern. Ihn zu verändern hätte bedeutet, von neuem eine jener Schranken niederzulegen, einen jener Gegensätze zu überwinden, die die Produktion der Intelligenz in Fesseln legen. In diesem Falle die Schranke zwischen Schrift und Bild. Was wir vom Photographen zu verlangen haben, das ist die Fähigkeit, seiner Aufnahme diejenige Beschriftung zu geben, die sie dem modischen Verschleiß entreißt und ihr den revolutionären Gebrauchswert verleiht“¹⁶⁶.

Der Pervertierung des technischen Produktionsmittels Photographie zum „künstlerischen“ Medium¹⁶⁷ stellt Benjamin unmißverständlich dessen tendenzielle „Wissenschaftlichkeit“ gegenüber. Nicht den Gegenstand zu „verklären“ kennzeichnet er als ihre Aufgabe, sondern die technischen Möglichkeiten dazu einzusetzen, den Gegenstand analytisch

in seiner gesellschaftlichen Funktion zu enthüllen. Den Gegenstand dem „modischen Verschleiß zu entreißen“, hat dann die Bedeutung, seine innere Wahrheit zu entwickeln, was ebensoviel bedeutet, wie ihm die Eindeutigkeit zu verleihen, die er als bestimmtes gesellschaftliches Moment hat. Damit müßte jedoch die Trennung von „Bild“ und „Schrift“ aufgehoben werden, in der sich die mystifizierte Arbeitsteiligkeit von Kunst und Wissenschaft wiederholt. An die Stelle der bürgerlichen Kompetenzentrennung hätte die Verschränkung der Medien als analytische Mittel verschiedenen Grades zu treten: nicht nur ihr politischer Gegenstand wäre dann derselbe, sondern auch die jeweiligen Spezialisten würden dadurch ihrer spezifischen Zusammengehörigkeit untereinander inne:

„... erst die Überwindung jener Kompetenzen im Prozeß der geistigen Produktion, welche, der bürgerlichen Auffassung zufolge, dessen Ordnung bilden, macht diese Produktion politisch tauglich; und zwar müssen die Kompetenzschranken von beiden Produktivkräften, die sie zu trennen errichtet waren, vereint gebrochen werden. Der Autor als Produzent erfährt — indem er seine Solidarität mit dem Proletariat erfährt — unmittelbar zugleich die mit gewissen anderen Produzenten, die ihm früher nicht viel zu sagen hatten“¹⁶⁸.

Die Aufhebung der Arbeitsteiligkeit in ihrer kapitalistischen Form wäre die Bedingung, die einzelnen Produzenten aus ihrer Isoliertheit im Produktionsprozeß zu lösen und die Gesellschaftlichkeit ihrer Arbeit planvoll zu entwickeln. Die kritische Analyse der borniert-arbeitsteiligen „Kompetenzen“ schafft die theoretische Voraussetzung, die „technische“ Möglichkeit des jeweiligen „Spezialistentums“ aufs Proletariat zu beziehen, bzw. die erfahrene Solidarität der Produzenten untereinander zur konkreten organisierenden Kraft zu machen.

„Technisch“ gesehen würde sich „Solidarität“ darin ausdrücken, daß die objektiven Möglichkeiten der Produktivkräfte in revolutionärem Sinne — als Mittel radikaler Aufklärung und Organisation — aufeinander bezogen würden.

b) „Organisation“: die praktische Dimension des literarischen Gegenstandes

Auf dem aufbauend, was Benjamin hier entwickelt hat, nimmt er dann nochmals das Problem der „Tendenz“ auf und präzisiert es, indem er die richtige „Tendenz“ des einzelnen Gegenstandes von der richtigen

„Tendenz“ in der Verwendung der zu seiner Herstellung nötigen Produktionsmittel abhängig macht. Des Autors Arbeit, meint Benjamin,

„... wird niemals nur die Arbeit an Produkten sondern stets zugleich die an den Mitteln der Produktion sein. Mit anderen Worten: seine Produkte müssen neben und vor ihrem Werkcharakter eine organisierende Funktion besitzen. Und keineswegs hat ihre organisatorische Verwertbarkeit sich auf ihre propagandistische zu beschränken. Die Tendenz allein tut es nicht... Die beste Tendenz ist falsch, wenn sie die Haltung nicht vormacht, in der man ihr nachzukommen hat... Die Tendenz ist die notwendige, niemals die hinreichende Bedingung einer organisierenden Funktion der Werke“¹⁶⁹.

Daß die Produkte „neben und vor ihrem Werkcharakter eine organisierende Funktion besitzen“ müssen, verweist auf eine praktische Dimension, die sowohl den Prozeß der Produktion wie den der Rezeption an entscheidender Stelle bestimmt. Dabei ist von zentraler Bedeutung, daß die damit verbundene „Tendenz“ nicht in der „Propagierung“ von Praxis aufgeht, sondern daß diese Tendenz zur Praxis im Produkt selbst als konstitutives Moment enthalten sein muß.

Man fühlt sich unmittelbar an die Brechtsche Theorie der Lehrstücke erinnert, und man kann davon ausgehen, daß Benjamin sie vor Augen hat. Auch dort erschöpft sich die Lehrabsicht keineswegs in plakativer Agitation und Programmatik gegenüber einem Publikum, sondern das Stück selbst „organisiert“ im Prozeß seiner Aneignung unter den Schauspielern selbst einen Lernprozeß bzw. bezieht da, wo ein Publikum überhaupt noch in Betracht kommt, dieses in den praktischen Lern- und Spielprozeß mit ein¹⁷⁰. Damit durchschlägt dieses „organisierende“ Prinzip sowohl jegliche Art „routinierter Kunstproduktion“, die nur auf das isolierte, abgeschlossene Werk aus ist, wie auch jegliche Art kontemplativer Rezeption, die im besten Fall kritische Innerlichkeit zuläßt. Das Produkt sorgt für die spezifische Form seiner Rezeption: es schafft einen Bezugsrahmen, in dem das isolierte Individuum aus seiner atomistischen Vereinzelung herausgerissen und mit seiner Gesellschaftlichkeit konfrontiert wird.

Benjamins Konzept der „Tendenz“ bzw. der „organisierenden Funktion“ hat nichts mit vulgärmaterialistischer Propagandakunst bzw. mit einem primitiv verkürzten Praxisverständnis zu tun. Kein „exzentrischer Sprung in unmittelbare Praxis hinein“¹⁷¹ wird hier unternommen, sondern der wohlüberlegte Versuch, politische Inhalte in nicht-kontemplativer Rezeption ihrer adäquaten praktischen Dimension zuzufüh-

ren. Die darin eingeschlossenen „Anweisungen auf Praxis“ erweisen sich unter Umständen als äußerst subtile, zumal wenn unter bestimmten Bedingungen die Destruktion geistiger Produkte — Ideologien, Vorurteile etc. — die einzig mögliche bzw. richtige Praxis des Intellektuellen ist. (Die Agitation z. B. der eigenen Intellektuellenklasse ist in weiten Bereichen eine theorie-immanente; sie zielt zuerst einmal auf die Produktion revolutionären Bewußtseins ab).

„Organisation“ bedeutet in diesem Kontext immer Verhinderung und Dessillusionierung konventioneller Produktions- und Rezeptionsweisen, die ohne mystifikationssprengende Irritation auskommen, wie auch gleichzeitig — auf hoher Ebene — die Organisierung der Menschen untereinander, insofern sie an den revolutionären Gegenständen ihre spezifische Solidarität miteinander erfahren. „Tendenz“ und „organisierende Funktion“ sind nicht schon die revolutionäre Handlung selbst, und ebensowenig unmittelbar die des Proletariats: beides schafft eher die Voraussetzung von Klassenbewußtsein und solidarischem Handeln und wenn es auf Praxis reflektiert, dann vornehmlich auf die mühselige und schwierige der Vermittlung von revolutionärer Theorie an die Stellen, wo sie erst zur praktischen Gewalt werden kann.

c) „Modellcharakter der Produktion“: Anleitung statt kontemplative Rezeption

„Ein Autor, der die Schriftsteller nichts lehrt, lehrt niemanden. Also ist maßgebend der Modellcharakter der Produktion, der andere Produzenten erstens zur Produktion anzuleiten, zweitens einen verbesserten Apparat ihnen zur Verfügung zu stellen vermag. Und zwar ist dieser Apparat um so besser, je mehr er Konsumenten der Produktion zuführt, kurz aus Lesern oder aus Zuschauern Mitwirkende zu machen imstande ist“¹⁷².

Wenn Benjamin die Brechtsche Aussage zitiert, daß es entscheidend sei, „in anderer Leute Köpfe zu denken“¹⁷³, so bezeichnet das ziemlich genau, was mit dem Begriff des „Modellcharakters“ bzw. dem Begriff der „organisierenden Funktion“ gemeint ist. Das Produkt des revolutionären Autors denkt in „anderer Leute Köpfe“ insofern, als es seine revolutionäre Aussage nicht alternativ dem falschen Bewußtsein entgegenstellt, sondern aus der Unmittelbarkeit vorfindlicher Phänomene entwickelt bzw. im Produkt selbst den Prozeß der Aneignung

durch „anderer Leute Köpfe“ mitreflektiert¹⁷⁴. Im „Modell“, in der exemplarischen Experimentalsituation, vollzieht sich der Erkenntnisprozeß als nachprüfbarer. Die Konsumption erweist sich dabei als Produktion im doppelten Sinn: der Nachvollzug der Modellsituation verlangt die Aktivität des Konsumenten; seine Einsicht ist an die konkrete Veränderung seiner Unmittelbarkeit gebunden, d. h. sie gelingt nur in der Destruktion alter Vorstellungen, in der Destruktion alter Identität. Produktiv ist sie weiterhin, indem die vermittelte Einsicht tendenziell die Fähigkeit zu eigener Produktion beinhaltet. Wobei Produktion nicht unbedingt Produktion von literarischen Gegenständen sein muß: viel entscheidender ist die produktive Rezeption, die sich eben nicht auf bekannte Erfahrungsmuster verlassen und sich die Gegenstände additiv einverleiben kann, sondern die „staunend“ gezwungen ist, alte Identitäten zu zerstören und in produktiver Auseinandersetzung mit dem vorgegebenen Modell eine qualitativ neue zu gewinnen. Daher auch die Brechtsche Vorstellung vom „drammatische(n) Laboratorium“ (s. u.): in ihm reproduziert sich der Rezipient — irritiert und betroffen — als Produzent seines Selbstbewußtseins; er hat aufgehört, purer Konsument zu sein.

d) „Dramatisches Laboratorium“ und „Versuchsanordnung“: Desillusionierung und Verfremdung als Mittel kritischer Identitätsbildung

„Die Unterbrechung der Handlung, derentwegen Brecht sein Theater als das *epische* bezeichnet hat, wirkt ständig einer Illusion im Publikum entgegen. Solche Illusion nämlich ist für ein Theater unbrauchbar, das vorhat, die Elemente des Wirklichen im Sinne einer Versuchsanordnung zu behandeln. Am Ende, nicht am Anfang dieses Versuches stehen aber die Zustände. Zustände, welche in dieser oder jener Gestalt, immer die unsrigen sind. Sie werden dem Zuschauer nicht nahegebracht sondern von ihm entfernt. Er erkennt sie als die wirklichen Zustände, nicht, wie auf dem Theater des Naturalismus, mit Süffisance, sondern mit Staunen. Das epische Theater gibt also nicht Zustände wieder, es entdeckt sie vielmehr. Die Entdeckung der Zustände vollzieht sich mittels der Unterbrechung der Abläufe. Nur daß die Unterbrechung hier nicht Reizcharakter sondern eine organisierende Funktion hat. . . ((Brecht)) stellt dem dramatischen Gesamtkunstwerk das dramatische Laboratorium gegenüber“¹⁷⁵.

Exemplarisch ist für Benjamin die Konzeption Brechts insofern, als in ihr seine Vorstellung von avanciertester Technik und analytischer Fundierung am weitesten vorangetrieben scheinen. Indem Brecht die Techniken der „Montage“, die allseitige Verwendung von verschiedenen Medien wie Schrift, Bild, Musik etc., die „epische Unterbrechung“, die „Verfremdung“ der Gegenstände zum Konstruktionsprinzip seiner Stücke macht, gelingt ihm in Benjamins Augen die Überwindung der bürgerlichen Form des Illusionstheaters und damit die Abwehr der Assimilierung durch den kapitalistischen Verwertungsprozeß. Inwieweit das den Brechtschen Stücken wirklich zugestanden werden kann, ist eine andere Frage — wobei es jedoch noch kein Argument gegen Brecht ist, ihm die historische Entwicklung vorzuhalten: hier interessiert im Augenblick nur das theoretische Konzept, das Benjamin am Brechtschen Theater entwickelt hat¹⁷⁶.

Die Verwandlung des Produktionsmittels „Theater“ impliziert für Benjamin eine radikal neue Haltung des Autors. Dessen Ziel ist vor allem die Aufhebung von „Illusion“. Im bürgerlichen Theater bleibt der Zuschauer mit sich selbst identisch; d. h. das Sujet, das sich ihm auf der Bühne anbietet, ermöglicht ihm die Reproduktion seiner eigenen psychischen und intellektuellen Konstitution. Seine „angemessene“ Reaktion auf den Reiz ist die „Süffisance“, die Selbstgefälligkeit. Kontemplativ identifiziert sich der bürgerliche Zuschauer mit der Unmittelbarkeit seines common sense, der nichts anderes ist als die manifestierte Mystifikation. Man könnte sagen: dieser bürgerliche Konsument vergewissert sich „einführend“ seiner Entfremdetheit.

Demgegenüber insistiert Benjamin mit Brecht auf einem Verfahren, das die „Unmittelbarkeit“ selbst zum Gegenstand der Reflexion werden läßt. Und „staunend“ hat der einzelne Rezipient wahrzunehmen, daß diese Unmittelbarkeit ideologisch gefährdet ist und daß die empirische Fülle, die sie mit sich führt, die wahren „Zustände“ eher verschleiert als deutlich werden läßt. Der revolutionäre Autor hat sich demnach einer literarischen Technik zu bedienen, die der Marxschen Einsicht Rechnung trägt, daß das „Konkrete . . . im Denken . . . als Resultat, nicht als Ausgangspunkt“¹⁷⁷ zu fassen ist, und daß dementsprechend „die konkrete Totalität als . . . ein Gedankenkonkretum . . . ein Produkt des Denkens, des Begreifens ist“¹⁷⁸. Umso konsequenter ist das Brechtsche bzw. Benjaminsche Konzept der „Versuchsanordnung“ oder des „dramatischen Laboratoriums“, in denen die „Elemente des Wirklichen“ so behandelt werden, daß sie ihrer etablierten und klischeehaften Bedeutung „entfremdet“ werden und erst in der synthe-

tisierenden Organisation beim „Publikum“ die wahren „Zustände“ enthüllen, die unter ihrer scheinhaften Oberfläche verborgen sind. Das „dramatische Laboratorium“ liefert nicht die fertigen „Zustände“; dem Prinzip folgend, „in anderer Leute Köpfe zu denken“, organisiert es einen Lernprozeß, an dessen Ende ebenso Distanz zu den unmittelbaren Zuständen wie analytische Nähe herrscht. Der Rezipient kommt in die Situation des staunenden Kontrolleurs, der in produktivem Nachvollzug des Vorgegebenen sowohl an der blinden Identifikation mit der Oberfläche gehindert wird, wie auch einer Anleitung zum richtigen analytischen Erkenntnisprozeß begegnet. Das „dramatische Laboratorium“ sagt ihm nicht, was er „revolutionär“ zu denken oder zu fühlen hat, sondern es organisiert in ihm die „Elemente des Wirklichen“ so, daß deren Synthese das Wesen hinter ihrer Oberflächenstruktur ergibt.

e) „Verräter an seiner Ursprungs-klasse“: politökonomische Reflexion und revolutionäre Konsequenz

Zusammenfassend formuliert Benjamin die Aufgaben des revolutionären Autors nochmals:

„Vielleicht ist es Ihnen aufgefallen, daß die Gedankengänge, vor deren Abschluß wir stehen, dem Schriftsteller nur eine Forderung präsentieren, die Forderung *nachzudenken*, seine Stellung im Produktionsprozeß sich zu überlegen. Wir dürfen uns darauf verlassen: diese Überlegung führt bei den Schriftstellern, *auf die es ankommt*, das heißt bei den besten Technikern ihres Fachs früher oder später auf Feststellungen, die ihre Solidarität mit dem Proletariat auf die nüchternste Art begründen . . . Die Solidarität des Spezialisten mit dem Proletariat . . . kann immer nur eine vermittelte sein. Die Aktivisten und die Vertreter der neuen Sachlichkeit mochten sich gebärden wie sie wollten: sie konnten die Tatsache nicht aus der Welt schaffen, daß selbst die Proletarisierung des Intellektuellen fast niemals einen Proletarier macht. Warum? weil ihm die Bürgerklasse in Gestalt der Bildung ein Produktionsmittel mitgab, das ihn aufgrund des Bildungsprivilegs mit ihr, und noch mehr sie mit ihm, solidarisch macht. Es ist daher vollkommen richtig, wenn Aragon . . . erklärt hat: ‚Der revolutionäre Intellektuelle erscheint zunächst und vor allem als Verräter an seiner Ursprungs-klasse‘. Dieser Ver-

rat besteht, beim Schriftsteller, in einem Verhalten, das ihn aus einem Belieferer des Produktionsapparates zu einem Ingenieur macht, der seine Aufgabe darin erblickt, diesen den Zwecken der proletarischen Revolution anzupassen“¹⁷⁹.

Benjamins zentrale Forderung an den Autor ist, sich seiner analytischen Verpflichtung bewußt zu werden. Er hat sich als ökonomisch bestimmtes Individuum zu begreifen, als Produzent innerhalb eines ganz bestimmten gesellschaftlichen Zusammenhangs, und aus seiner Stellung im Produktionsprozeß, die sich konkret aus dem aktuellen Verhältnis von Lohnarbeit und Kapital bestimmt, sowohl seine systemkonforme Funktion kritisch aufzudecken wie auch dialektisch deren Überwindung in strenger Reflexion zu begründen. Der Bezug des Autors als Produzenten auf den Klassenkampf, bzw. aufs Proletariat, ist wissenschaftlich fundiert, d. h. ihm liegt die genaue Analyse der gesamtgesellschaftlichen Verhältnisse zugrunde und damit auch die genaue Kenntnis des spezifischen Unterschieds zwischen Proletariat und proletarisierter Intelligenz. Als „Ingenieur“ setzt der revolutionäre Intellektuelle seine Produktionsmittel derart ein, daß sie den „Zwecken der proletarischen Revolution“ dienen. „Zunächst und vor allem“ bedeutet dies erst einmal nichts anderes, als den „Verrat an der eigenen Ursprungs-klasse“ zu organisieren; d. h. der revolutionäre Intellektuelle setzt sein klassenspezifisches „Privileg“ der Bildung gegen diese seine eigene bürgerliche Klasse ein und kennzeichnet sie als Ausbeuterklasse, deren Herrschaft es aufzuheben gilt. Dennoch ist die eigene Klasse der vorerst wichtigste Adressat revolutionärer Bemühungen der Intelligenz, weil in ihr — auf Grund der spezifisch kapitalistischen Trennung von Hand- und Kopfarbeit — die geistigen Potenzen versammelt sind, die allein die Bildung revolutionärer Theorie ermöglichen. Diese geistigen wie personellen Potenzen gilt es freizusetzen und dem Proletariat zur Verfügung zu stellen. Damit ist die Praxis der revolutionären Intellektuellen im allgemeinen eindeutig bestimmt.

7) Die Differenz von revolutionärer Praxis der Intellektuellen und des Proletariats

a) „Kunsttheoretiker“ oder „Politiker“: eine falsche Dichotomie Tiedemanns

Bei genauem Hinsehen zeigt sich, daß die abwertende Kritik an Benjamin auf einer mangelhaften Analyse seines Praxisbegriffes beruht. Tiedemann — in Adornos Nachfolge — steht hier exemplarisch für andere: „Weil die (Kunst) der Realität nicht länger mächtig ist, weil jene ‚gründliche Ahnung von der Problematik der Kunst‘ . . . zur Gewißheit wurde, soll ein exzentrischer Sprung in unmittelbare Praxis hinein unternommen werden. Wo Benjamin, verschrien als schwieriger Autor, seiner Neigung zum Einfachen, Reduzierten, Nackten wirklich folgte, gab er die Rolle des Kunsttheoretikers auf und beschied sich als Politiker, genauer: als Pädagoge“¹⁸⁰. Tiedemann, wie auch Adorno, differenzieren nirgends zwischen Praxis im allgemeinen und Praxis des Intellektuellen. Gerade darin liegt jedoch der Grund ihrer Mißverständnisse Benjamins: während bei ihnen sofort der Vorwurf der falschen Unmittelbarkeit der Benjaminschen Praxisvorstellung formuliert wird, hat Benjamin längst eine genaue Unterscheidung getroffen, die es nicht mehr erlaubt, das, was er als Praxis der Intellektuellen bezeichnet, mit dem Schlagwort der Primitivität bzw. der falschen Unmittelbarkeit zu denunzieren. Benjamin geht nur nicht vom Anspruch auf praktische Veränderung dieser Gesellschaft ab: daß diese praktische Veränderung jedoch Voraussetzungen hat, und nicht zuletzt die der theoretischen Einsicht in das zu Verändernde, ist ihm unumstößliche Gewißheit. Intellektuelle Tätigkeit — im revolutionären Sinn — ist für ihn nirgends die Revolution selbst: zu dieser Revolution jedoch das beizutragen, was unentbehrlich ist, und was nur die geistigen Produzenten beschaffen können, das ist ihm richtige Praxis der Intelligenz. Umso hinfalliger ist die Unterscheidung zwischen „Kunsttheoretiker“ und „Politiker“, bzw. zwischen „Politiker“ und „Pädagoge“: diese falsche Trennung und Arbeitsteiligkeit aufzuheben, war erklärte Intentionen Benjamins. Die Vermittlung des revolutionären Wissens an das Proletariat ist ihm nicht Pädagogik, sondern die immanente Konsequenz einer richtigen materialistischen, und das heißt hier revolutionären Theorie. Diese Theorie weiß, daß sie nichts ist ohne ihr materielles Komplement. Daß dieses jedoch nur das Proletariat sein kann, war Benjamins Verständnis unveräußerlich: daran jedoch haben sich seine „Freunde“ wohl auch gestoßen.

b) „Spezialist“ und „Revolutionär“: Gefahren des Benjaminschen Konzepts

Die Problematik dieses Benjaminschen Vortrags — vor allem in seinen Detailaussagen — soll nicht geleugnet werden; gerade deswegen jedoch müssen seine relevanten Ansätze und Konsequenzen deutlich gemacht werden. Problematisch ist sicher Benjamins Bestimmung der revolutionären Tätigkeit des Intellektuellen von dessen Spezialgebiet her: allzuschnell läßt sie sich auf den „literarischen“ Autor ein, dessen Produktionsmittel Zeitung und Theater sind. Damit besteht die Gefahr, daß er der seiner Theorie immanenten Konsequenz verlustig geht, die ihn zu einer weit umfassenderen Bestimmung der Funktion und Aufgabe des Intellektuellen führen müßte. Die Verpflichtung des Intellektuellen als eines geistigen Produzenten auf die kritische Analyse des gesamtgesellschaftlichen, und das heißt hier immer schon kapitalistischen Produktionsprozeß ist überaus korrekt; daraus resultiert die Forderung nach dem richtigen Bezug des Intellektuellen aufs Proletariat bzw. auf den Kassenkampf. Und da Aufklärung, d. h. Vermittlung von revolutionärer Theorie — sowohl an die eigene Klasse, wie auch an die „Massen“ als die wichtigste Aufgabe der revolutionären Intelligenz verstanden wird, wäre auf eine erst noch zu leistende umfassende Analyse des aktuellen Kapitalverhältnisses zu dringen; erst auf deren Grundlage ließe sich revolutionäre Tätigkeit von Intellektuellen innerhalb des proletarischen Klassenkampfes endgültig festlegen. Diese Analyse nimmt Benjamin offensichtlich als schon vorausgesetzte an und wendet sich ans Detail, wobei es einzusehen gälte, daß die Marxsche Analyse — bis zu den drei Bänden des „Kapital“ — nur einen Teil ihres expliziten Vorhabens geleistet hat. (Marx selbst gibt über diese Unfertigkeit deutliche Auskunft in seinen Projektierungen¹⁸¹.)

Wichtig ist hier jedoch Benjamins Insistieren auf der Bestimmung des Intellektuellen als einem Produzenten und Vermittler von revolutionärer Theorie. Ebenso berechtigt ist seine Hartnäckigkeit, mit der er das Problem der Aufklärung als Darstellungsproblem fixiert und in engsten Zusammenhang mit der spezifischen Form — der „Technik“ — der Produktionsmittel bringt. Der „revolutionäre Gebrauchswert“ muß in sich das Problem seiner richtigen Vermittlung reflektiert und gelöst haben.

III. DER REVOLUTIONÄRE INTELLEKTUELLE UND SEINE MODERNEN PRODUKTIONSMITTEL

A. Zur Dialektik von Entfaltung und Negation im Kapitalismus

1) Kapitalistische Entwicklung und das „Schicksal der Kunst“

Im Jahre 1935 schrieb Benjamin den Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“¹⁸². Diese Arbeit löst u. a. eines der Benjaminschen Forderungen an den revolutionären Intellektuellen ein: Sie beginnt mit der Reflexion einiger seiner Produktionsmittel und dann gerade mit denjenigen, die sich der Entwicklung kapitalistischer Technologie verdanken. Wie wichtig Benjamin selbst diese Gedanken nahm, läßt sich sehr gut aus seinen Briefen belegen. So schreibt er z. B. an Horkheimer, daß er vorübergehend seine Arbeit am historischen Material des Passagen-Komplexes zurückgestellt habe. „Zugunsten konstruktiver Überlegungen“, die in „Richtung einer materialistischen Kunsttheorie einen Vorstoß machen“:

„Diesmal handelt es sich darum, den genauen Ort in der Gegenwart anzugeben, auf den sich meine historische Konstruktion als auf ihren Fluchtpunkt beziehen wird. Wenn der Vorwurf des Buches das Schicksal der Kunst im neunzehnten Jahrhundert ist, so hat uns dieses Schicksal nur deswegen etwas zu sagen, weil es im Ticken eines Uhrwerks enthalten ist, dessen Stundenschlag erst in *unsere* Ohren gedrungen ist. Uns, so will ich damit sagen, hat die Schicksalsstunde der Kunst geschlagen. . . Diese Überlegungen machen den Versuch, den Fragen der Kunsttheorie eine wahrhaft gegenwärtige Gestalt zu geben: und zwar von innen her, unter Vermeidung aller *unvermittelten* Beziehung auf Politik. Diese Aufzeichnungen . . . haben einen . . . grundsätzlichen Charakter“¹⁸³.

Benjamins Aufsatz versteht sich als die begriffliche Erfassung des „Schicksals“ der Kunst, wie es sich seit dem 19. Jahrhundert abzeichnen beginnt. Die Merkmale dieser „Schicksalsstunde der Kunst“

aus deren inneren Struktur abzuleiten — „unter Vermeidung aller *unvermittelten* Beziehung auf Politik“ — ist seine Intention. Sehr allgemein ist dementsprechend auch der ausdrücklich formulierte materialistische Rahmen, den Benjamin diesem Aufsatz zur Seite stellt: Nur in ganz groben Umrissen skizziert er die Beziehung des Aufsatzes zur Polit-Ökonomie und überläßt sich dann der akribischen Aufgabe, am Detail dieses „Schicksal“ zu entziffern.

Zentraler Ausgangspunkt des politökonomischen Vorworts ist die Marxsche Theorie, daß die kapitalistische Ökonomie nicht nur permanent ihre eigene Reproduktion organisiert, sondern gleichzeitig mit deren allseitiger Entfaltung die Bedingungen ihrer Abschaffung. Dieser Prozeß ist — so Benjamins Paraphrase — auf der Ebene materieller Produktion viel weiter fortgeschritten als im Bereich des „Überbaues“, bzw. der „Kulturgebiete“; diese sind noch viel stärker in traditionell-konformistischen Vorstellungen gefangen und haben in sich den radikalen Umwälzungsprozeß der „Produktionsbedingungen“ noch längst nicht in eben solcher Konsequenz nachvollzogen. Die begriffliche bzw. „kulturelle“ Darstellung der kapitalistischen Gesellschaft entspricht damit keineswegs ihrer Wirklichkeit; sie hängt noch Vorstellungen nach, die harmonisierend und idealistisch die sich entfaltenden Widersprüche des Kapitalverhältnisses verschleiern. Die Aushöhlung dieser Vorstellungen ist jedoch für Benjamin längst Tatsache geworden und — analog zum Umwälzungsprozeß des „Unterbaus“ — geht er davon aus, dieselben radikalen Veränderungen im „Überbau“ nachweisen zu können. Die tiefere Absicht seines Vorgehens zielt dabei auf die Erkenntnis ab, daß das dialektische Moment der kapitalimmanent produzierten Aufhebung des Kapitalverhältnisses selbst auch im Bereich der geistigen Produktionsmittel sich entfaltet und damit Mittel an die Hand gibt, sowohl die alten geistigen Vorstellungen zu destruieren, wie gleichzeitig neue, wirklichkeitsgerechte Denk- und Darstellungsformen herzustellen. Was dabei entsteht, ist noch längst nicht die „Kunst des Proletariats nach der Machtergreifung, geschweige die der klassenlosen Gesellschaft“¹⁸⁴, sondern — wie schon in den vorigen Abschnitten immer wieder herausgearbeitet — die geistige Potenz der Negation kapitalistischen Bewußtseins und kapitalistischer Realität.

2) Antifaschistische Begrifflichkeit und revolutionärer Gebrauch der Produktionsmittel

Die Reflexion des „Schicksals der Kunst“ intendiert keine neue Ästhetik im engeren Sinn; das wäre ein Mißverständnis. Sie will auf die Einsicht hinaus, daß innerhalb der Sphäre der „Kunst“ — analog zum „Unterbau“ — deren Aufhebung als bürgerliche Kunst vorbereitet ist und daß damit hier geistige Bedingungen geschaffen werden, die dem „Klassenkampf“ dienen und nicht mehr der „Ästhetik“. Deswegen hält Benjamin seine Thesen zum „Schicksal der Kunst“ mit Recht für eine „Kampfschrift“:

„Darum wäre es falsch, den Kampfwert solcher Thesen zu unterschätzen. Sie setzen eine Anzahl überkommener Begriffe — wie Schöpfung und Genialität, Ewigkeitswert und Geheimnis — beiseite, Begriffe, deren unkontrollierte (und augenblicklich schwer kontrollierbare) Anwendung zur Verarbeitung des Tatsachenmaterials in faschistischem Sinn führt. Die im folgenden neu in die Kunsttheorie eingeführten Begriffe unterscheiden sich von geläufigeren dadurch, daß sie für die Zwecke des Faschismus vollkommen unbrauchbar sind. Dagegen sind sie zur Formulierung revolutionärer Forderungen in der Kunstpolitik brauchbar“¹⁸⁵.

Benjamin setzt hier sein eigenes Programm in die Tat um: Die Forderung, den „Produktionsapparat nicht zu beliefern, ohne ihn zugleich . . . zu verändern“¹⁸⁶, will er dadurch einlösen, daß er sein „geistiges Bildungsprivileg“ als bürgerlicher Intellektueller so einsetzt, daß dessen Produkte der eigenen „herrschenden Klasse . . . entfremdet“¹⁸⁷ werden und statt dem „modischen Verschleiß“ zu dienen, „revolutionären Gebrauchswert“¹⁸⁸ bekommen. Seine geistige Potenz verwendet er dafür, zu „entlarven“¹⁸⁹, und wo er sie positiv wendet, dient sie ihm dazu, Begriffe zu entwickeln, in denen die dialektische Möglichkeit der Aufhebung kapitalistischer Verhältnisse zu ihrem adäquaten Ausdruck kommen. Damit ist Benjamins Vorgehensweise deutlich umrissen: Analog des Marxschen Nachweises kapitalimmanenter Aufhebungstendenzen versucht er für den Bereich des kulturellen Überbaus darzulegen, wie dort ebenso durch die Entfaltung neuer „intellektueller“ Produktionsmittel — Photographie, Film, Zeitung etc. — Entwicklungsprozesse eingeleitet wurden, die auf die Destruktion etablierter Mythen hinauslaufen und an die Stelle beliebig verwertbarer — weil mystifizierter — Begriffe eindeutig kontrollierbare setzen. Diese Kontrollier-

barkeit entspringt ihrer materialistischen Fundierung und sie entwickelt ihre volle Relevanz dort, wo sie unkorruptierbar auf die Notwendigkeit revolutionärer Aufhebung kapitalistisch-faschistischer Realität hinweist. Der revolutionäre Intellektuelle läßt sich sein Produktionsmittel Wissenschaft nicht aus der Hand schlagen; er setzt es dazu ein, gerade in den Bereichen seines Spezialistentums die Möglichkeit zu revolutionärer Aufklärung herauszuarbeiten. Dem Ganzen liegt als wesentlicher Grundgedanke die Annahme zugrunde, daß die kapitalistische Produktionsweise in ihrer systematischen Anarchie gleichzeitig die Möglichkeit ihrer wissenschaftlich kontrollierten Überwindung produziert und daß diese Möglichkeit zu revolutionärer Rationalität auch innerhalb der neuen technischen Reproduktionsmittel vorbereitet ist.

Soweit der politökonomische Rahmen, den Benjamin seinem Aufsatz voranstellt¹⁹⁰. Im folgenden konzentriert sich sein Interesse unmittelbar auf den Gegenstand „Kunst“, wobei sich der Begriff der „Reproduzierbarkeit“ als Hebel seines Ansatzes erweist.

B. Das „Schicksal der Kunst“ im Zeitalter technischer Reproduktionsmöglichkeiten

1) Menschliche Produktion und Reproduktion: zur Emanzipation der technischen Reproduzierbarkeit zum eigenständigen künstlerischen Verfahren

„Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen. Was Menschen gemacht hatten, das konnte immer von Menschen nachgemacht werden“¹⁹¹.

Benjamin geht von der grundsätzlichen Reproduzierbarkeit all dessen aus, was Produkt menschlicher Arbeit ist. Im Bereich der Kunst gehören z. B. Kopien des Originals — angefertigt unter dem Aspekt der „Übung“ oder der „Fälschung“ — durchaus zur Tradition. Diese Art der Nachahmung bleibt jedoch aufs engste mit der manuellen Fertigkeit des Reproduzenten verbunden. Demgegenüber erweist sich die neuzeitliche Möglichkeit der technischen Reproduktion als revolutionierende Neuerung.

2) Traditionelle Ästhetik und technische Reproduzierbarkeit

a) „Aura“ und „Film“: die technische Liquidierung mythischer Einzigartigkeit

Die technische Reproduktion von Kunstwerken — in der Antike weitgehend beschränkt auf Guß und Prägung — wurde universell: Im Druck, in der Lithographie, in der Photographie, im Film, in der Schallplatte entstanden technische Möglichkeiten, die der Apparatur überantwortet, was früher von individueller Fertigkeit abhing.

„Mit der Photographie war die Hand im Prozeß bildlicher Reproduktion zum erstenmal von den wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten entlastet, welche nunmehr dem ins Objektiv blickenden Auge allein zufielen“¹⁹².

Die Möglichkeit zur technischen Reproduktion hat einen doppelten Aspekt: Einerseits macht sie sich alles zum Objekt der Reproduktion, andererseits emanzipiert sie sich von ihrer Rolle als Mittel und wird zum eigenständigen „künstlerischen“ Verfahren.

„Um neunzehnhundert hatte die technische Reproduktion einen Standard erreicht, auf dem sie nicht nur die Gesamtheit der überkommenen Kunstwerke zu ihrem Objekt zu machen und deren Wirkung den tiefsten Veränderungen zu unterwerfen begann, sondern sich einen eigenen Platz unter den künstlerischen Verfahrensweisen eroberte“¹⁹³.

Benjamin beleuchtet nun zuerst das Verhältnis der „Echtheit“ des Kunstwerks zur technischen Reproduktion. Insofern der Begriff der „Echtheit“ vom „Hier und Jetzt“ des Originals nicht ablösbar ist, steht „Echtheit“ unvereinbar jeder Art von Reproduktion, von Nachahmung entgegen. Dennoch muß zwischen „manueller“ und „technischer“ Reproduktion differenziert werden.

„Während das Echte aber der manuellen Reproduktion gegenüber, die von ihm im Regelfalle als Fälschung abgestempelt wurde, seine volle Autorität bewahrt, ist das der technischen Reproduktion gegenüber nicht der Fall“¹⁹⁴.

Indem der technischen Reproduktion die Möglichkeit zukommt, sich derart dem Original zu nähern, daß es dieses z. B. in der photographischen Vergrößerung verdeutlicht, erlangt sie eine Art Autonomie ge-

genüber dem Reproduzierten. Es ist zwar dieses nicht selbst, aber dennoch ist es dieses in neuer Qualität. Zudem eignet der Reproduktion eine Mobilität, die es ihr ermöglicht — z. B. als Photographie oder als Schallplatte — vom „Hier und Jetzt“ der Originals in legitimer Weise zu abstrahieren („das Chorwerk, das in einem Saal oder unter freiem Himmel exekutiert wurde, läßt sich in einem Zimmer vernehmen¹⁹⁵“). Die technische Möglichkeit reproduziert das Original ohne Verfälschung im Sinne einer Kopie; dennoch verletzt die technische Reproduktion Elementares am künstlerischen Gegenstand.

„Die Umstände, in die das Produkt der technischen Reproduktion des Kunstwerks gebracht werden kann, mögen im übrigen den Bestand des Kunstwerks unangetastet lassen — sie entwerten auf alle Fälle sein Hier und Jetzt. Wenn das auch keineswegs vom Kunstwerk allein gilt, sondern entsprechend z. B. von einer Landschaft, die im Film am Beschauer vorbeizieht, so wird durch diesen Vorgang am Gegenstand der Kunst ein empfindlichster Kern berührt, den so verletzbar kein natürlicher hat. Das ist seine Echtheit. Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles vom Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft . . . ; was . . . ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache¹⁹⁶“.

In dem Maße, wie die „Einzigartigkeit“ des Gegenstandes seinen Begriff ausmacht, bedeutet dessen technische Reproduktion, d. h. seine Vervielfältigung, die Zerstörung seiner Autorität. Durch die technische Reproduktion wird als Wesentliches das „Hier und Jetzt“ des Gegenstandes negiert: als nunmehr konsumierbarer wird er aus seiner „Einmaligkeit“ herausgelöst und damit aus seiner „Tradition“ herausgebrochen. Versteht man die Tradition des Gegenstandes als dessen „individuelles Schicksal“, so löscht gerade die technische Reproduktion deren Signatur in der Nachahmung aus. Die „Umstände“, in die das Produkt dadurch gebracht wird, zeichnen sich dadurch aus, daß in ihnen auf „Originalität“ verzichtet wird. Die Vervielfältigung und Mobilität des Gegenstandes durch die technische Reproduktion mag zwar „den Bestand des Kunstwerks unangetastet lassen“, indem sie jedoch von dessen „Hier und Jetzt“ abstrahiert, von seiner „geschichtlichen Zeugenschaft“, von seiner Individualität, die nicht von der Unmittelbarkeit des Gegenstandes abzulösen ist, zerstört die Reproduktion das Wesentliche an traditioneller Kunst. Benjamin nennt dieses die „Aura“.

„Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus. Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte¹⁹⁷“.

Setzt man die „Verkümmerung“ der Aura mit der „Ablösung“ des Gegenstandes aus dem „Bereich der Tradition“ in Bezug, so heißt das, daß vom Gegenstand das entfernt wird, was ihm seine „Tradition“ an Wesentlichem zugesprochen hat. „Aura“ wäre dann vorläufig als die ganz spezifische Struktur des Gegenstandes zu definieren, die einer historisch-traditionell bestimmten Weise seiner Produktion und Rezeption zukommt. Die Ablösung des Gegenstandes aus dieser Tradition wäre dann etwa als die Auflösung seines Selbstverständnisses, seiner Identität zu fassen. Zerstört wird am Kunstwerk, was seine Tradition ihm bisher an wesentlicher Bestimmung zugedacht hat: mythische Einzigartigkeit.

Ein Doppeltes geschieht in der technischen Reproduktion: einerseits ignoriert die Reproduktion durch die massenweise Vervielfältigung die „Einzigartigkeit“ des an sein „Hier und Jetzt“ gebundenen Gegenstandes und reißt ihn damit aus seinem traditionellen Bezugssystem; andererseits macht die Reproduktion durch ihre Mobilität den Gegenstand — befreit von seiner traditionellen Belastung — zum unmittelbar aktuellen.

„Diese beiden Prozesse führen zu einer gewaltigen Erschütterung des Tradierten — einer Erschütterung der Tradition, die die Kehrseite der gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Menschheit ist¹⁹⁸“.

Benjamin sieht diesen Prozeß als gewaltigen Umschmelzungsvorgang: die „Erschütterung des Tradierten“, die Zerstörung überkommenen Selbstverständnisses ist ihm gleichzeitig Symptom einer revolutionären Umkonstituierung. Als deren „machtvollsten Agenten“ versteht er den Film:

„Seine gewaltige Bedeutung ist auch in ihrer positivsten Gestalt, und gerade in ihr, nicht ohne diese seine destruktive, seine kathartische

Seite denkbar: die Liquidierung des Traditionswerts am Kulturerbe¹⁹⁹.

Typisch ist hier diese Verbindung von „positivster Gestalt“ und „destruktiver“ Wirkung. Wie schon in Kracaurs Technik des „Entlarvens“ würdigt Benjamin den Prozeß der Zerstörung traditioneller Vorstellungen als „kathartischen“ Vorgang. Die Entstehung neuer technischer Produktionsmittel wie z. B. des Films, der in seiner massenorientierten Profanität „hoher Kunst“ und klassischer Ästhetik scheinbar so zuwidersteht, haben in Benjamins Sicht eine überragende „kulturpolitische“ Bedeutung: Derartige Medien heben einerseits gerade wegen ihrer Technizität traditionelle Vorstellungen von unmaterieller Genialität und mythischer Unvermitteltheit auf, und sie sorgen dafür, daß am „Kulturerbe“ der „Traditionswert“ „liquidiert“ wird. Das heißt: innerhalb der Möglichkeiten technischer Reproduzierbarkeit bahnt sich eine Befreiung der Gegenstände von einer mystifizierenden Einbettung an, die Benjamin mit dem Namen „Aura“ belegt hat.

b) „Ferne Nähe“: mythische Produktion und gesellschaftliche Entfremdung

„Es empfiehlt sich den oben für geschichtliche Gegenstände vorgeschlagenen Begriff der Aura an dem Begriff einer Aura von natürlichen Gegenständen zu illustrieren²⁰⁰. Diese letztere definieren wir als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft — das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen²⁰¹“.

Die Aura ist hier als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ definiert. „Aura“ ist das am Gegenstand, was ihn „unnahbar“ macht, was auch durch größte Präsenz des Gegenstandes, durch unmittelbarste Nähe dem Zugriff entzogen bleibt. Diese „Ferne“ verhindert sein restloses Aufgehen im Rezipienten. Diesem entspricht damit auch nur die Haltung eines „Ruhenden“: In ahnender Kontemplation ermöglicht sich ihm die Teilhabe an dem, was die Aura repräsentiert. Der „Gebirgszug“ bzw. der „Zweig“ bleibt für den Betrachtenden in konkreter Distanz: an ihnen wird wahrgenommen, was real nicht einnehmbar ist.

Man könnte hier vorläufig sagen: Mit der „Aura“ verbindet sich

eine Erkenntnishaltung, die den Gegenstand in mythischer Ferne läßt bzw. die ihn nicht in kontrollierbare, wissenschaftlich begründete Verfügung überführt. „Kathartisch“ ist die „Destruction“ solch „auratischen“ Weltverständnisses dann gerade deshalb, weil sie mit der Zerstörung der „Aura“ die jeweiligen vergangenen wie neu zu produzierenden („Kunst“-)Gegenstände ihrer mystifizierten Form entkleidet und sie nichtmythischer, gesellschaftstheoretischer Begründung zuführt. Mit der Zerstörung „auratischer“ Wahrnehmung emanzipieren sich die Menschen von einer Geschichtspraxis, die mythisch lassen muß, was sie selbst produziert hat, und die damit die Menschen daran hindert, selbstbewußte Herren über ihre eigene Produktion zu werden.

Geht man nun von der Formulierung aus, daß „es sich in der Aura in der Tat um ein ‚vergessenes Menschliches‘ handeln dürfte²⁰²“, dann zeigt sich dieser Begriff gänzlich in seiner gesellschaftskritischen Dimension. Die „Aura“ kennzeichnet den Mystifikationsrahmen eines gesellschaftlichen Reproduktionsprozesses, in dem die Menschen „vergessen“, daß die geschichtliche Realität, die sie umgibt, Produkt ihrer eigenen Praxis ist; die Gegenstände autonomisieren sich zu scheinbar übermenschlichen, onthologischen Sachzwängen und setzen ihre sachlichen Gesetzmäßigkeiten gegen diejenigen durch, die sie produziert haben. Derart aus ihrem gesellschaftlichen Begründungszusammenhang herausgelöste Gegenstände bleiben dem Erkenntniszugriff „fern“. Ihre „Aura“ — die klassische Ästhetik würde sagen: ihr „schöner Schein“ — schützt sie vor der Eindeutigkeit des wissenschaftlichen Begriffs. Das „vergessene Menschliche“ gilt es zurückzugewinnen: Nur dadurch kommen die Menschen ganz in Besitz ihrer individuell-gesellschaftlichen Potenzen und können planvoll über das verfügen, was immer schon ihre geschichtliche Möglichkeit ist.

3) Die Zerstörung der „Aura“ und die Aufhebung entfremdeter Geschichtspraxis

a) „Konkrete Nähe“: gesellschaftlicher Reichtum und kollektive Aneignung

Im Willen der „Massen“, der „Ferne“ habhaft zu werden, kündigt sich für Benjamin am deutlichsten die Überwindung auratischer Geschichtspraxis an:

„... die Dinge räumlich und menschlich *näher zu bringen*, ist ein genauso leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen, wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion ist²⁰³“.

Das „Anliegen“ der Massen hat objektive Legitimität: Die Dinge „näher zu bringen“, bedeutet nichts anderes, als sich dessen zu bemächtigen, was Produkt und damit geschaffene Möglichkeit der Arbeit eben dieser „Massen“ ist²⁰⁴. Insofern die „Massen“ nichts anderes sind als die Individuen in der Form von Lohnarbeitern, wie sie global mit der realen Subsumption aller gesellschaftlichen Bereiche unter das Kapitalverhältnis produziert werden, bezieht sich ihr „leidenschaftliches Anliegen“ auf die konkrete Einlösung der mit dieser Vergesellschaftung verbundenen objektiven Tendenzen. „Menschlich“ die Dinge „näherzubringen“, bedeutet dann, einmal die Entfremdung des Produkts von seinem Produzenten aufzuheben, wie sie für das Verhältnis von Lohnarbeit und Kapital signifikant ist, und zum anderen einen gesellschaftlichen Reproduktionsprozeß abzuschaffen, in dem — wie Marx sagen würde — die gesellschaftlichen Beziehungen als „sachliche Verhältnisse der Personen und gesellschaftliche Verhältnisse der Sachen“²⁰⁵) erscheinen.

Der gesellschaftlich produzierte Reichtum würde dann allen Menschen „nahe“ sein und eben nicht mehr nur in der Form des Profits einer herrschenden Klasse, und die „Dinge“ hätten nur darin ihren nicht-auratischen, „sachlichen“ Zweck, daß sie gesellschaftliches Leben konkret verbesserten.

Das „Menschliche“ an den Dingen, dessen sich die Massen zu bemächtigen trachten, ist damit auch als das Versprechen auf bewußte Kooperation der Individuen auf der Ebene einer nicht-entfremdeten Beziehung der Menschen zueinander und zu den „Dingen“ zu verstehen. Das „räumliche“ und „menschliche“ Näherbringen intendiert die umfassende Verfügung über alles, was menschliche Praxis — bisher noch in antagonistischer Beschränkung — geschaffen hat, und es zielt auf konkrete Herbeiführung all dessen ab, was die erreichte Stufe der gesellschaftlichen Situation an menschlicher „Nähe“ ermöglicht — in der klassenlosen Gesellschaft hätte sie ihre adäquate politische Entsprechung.

b) „Sinn für das Gleichartige“: Zur Reintegration mythischer Einzigartigkeit in allgemeine gesellschaftliche Praxis

Insofern dem „Einmaligen“ nur in der verehrenden Kontemplation begegnet werden kann, in der „Versenkung“, muß es „fern bleiben“. Erst wenn diese „Ferne“ in ihrer allgemeinen gesellschaftlichen Bedingtheit fundiert wird, kann sie „nahe“-rücken und eine konkrete werden. In diesem Sinne ist die Zerstörung der „Aura“ eine entscheidende geschichtliche Leistung: sie geht auf eine radikal neue Organisation der „Sinneswahrnehmung“²⁰⁶ zurück. Die Möglichkeit zur technischen Reproduzierbarkeit ist eine ihrer Geburtshelfer.

„Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren *Sinn für das Gleichartige in der Welt* so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt“²⁰⁷“.

Im „Sinn für das Gleichartige in der Welt“ findet der Bezug aller privaten Arbeit auf das Prinzip abstrakter Arbeit, wie es im kapitalistischen Produktionsverhältnis durchgesetzt ist, seinen adäquaten Ausdruck. Die Gleichgültigkeit des Kapitals gegenüber der konkreten Arbeit — das Kapital interessiert diese konkrete Arbeit nur als Träger des Tauschwertes — hebt gerade die Einzelheit auf und stellt sie nur mehr in ihrer gesellschaftlichen Allgemeinheit dar. Über diese spezifische Form der Abstraktion von der konkreten Arbeit — alle Arbeit wird nurmehr auf den Wert bezogen — offenbart sich jedoch die Gesellschaftlichkeit aller Vereinzelung und Privatheit.

Im „Sinn für das Gleichartige in der Welt“ entwickelt sich eine Wahrnehmungsweise, die in sich selbst und in allem, worauf sie ihr Interesse richtet, die Totalität menschlicher Praxis zu entdecken beginnt. Der metaphysische Horizont wird durch den materialistischen abgelöst.

4) Die Fundierung der Kunst in der Politik

a) „Dienst am Ritual“ und „Reproduzierbarkeit“: die Emanzipation des Kunstwerks von seiner magisch-religiösen Funktion

Insofern der etablierte Traditionszusammenhang die „Aura“ der Einzigartigkeit produziert und „auratische“ Rezeption gewährleistet, —

in der bürgerlichen Vorstellung künstlerischer Autonomie findet dieser Traditionszusammenhang seine ästhetische Ausprägung —, muß man ihn auf den Kult, aufs „Ritual“ zurückführen.

„Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen. Es ist nun von entscheidender Bedeutung, daß diese auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst. Mit anderen Worten: Der einzigartige Wert des *echten* Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte. Diese mag so vermittelt sein sie will, sie ist auch noch in den profansten Formen des Schönheitsdienstes als säkularisiertes Ritual erkennbar“²⁰⁹.

Der Kult, der ritualisierte Dienst, soll an dem, was menschlicher Praxis scheinbar nicht zugänglich ist, Teilhabe verschaffen. Einem auf Kult angelegten Traditionszusammenhang ist die Versöhnung der Widersprüche, wie sie die Individuen erfahren, nur als über-menschliche Tat denkbar. Weil sich diese Widersprüche auf dieser Stufe noch nicht materialistisch erklären lassen, bleiben die Individuen auf Passivität und kontemplative Versöhnungshoffnung verwiesen: Nur in der Anbetung läßt sich Teilhabe an der Erlösung denken.

Im „Ritual“ beziehen sich die Menschen auf ein Über-Menschliches, von dem sie Leistungen erwarten, die sie ihrer eigenen Menschlichkeit nicht zutrauen. Analysiert man den Mechanismus des „Rituals“ jedoch näher, so zeigt sich, daß sich hinter dem Bezug auf ein Äußeres, Über-Menschliches, in Wahrheit der Bezug des Individuums auf sich selbst verbirgt. Kraft magischen Denkens wird reale Praxis entwertet und durch die beschwörende Geste ersetzt, die anstehende Problemlösung in die Verantwortung eines transzendenten Wesens verlagert. Letztlich ist dann das „Ritual“ ein Versuch des Individuums, in sich selbst eine Versöhnung praktisch nicht zu bewältigender Widersprüche zu bewerkstelligen: die Verlagerung der Lösung nach außen in den ritualisierten bzw. „auratischen“ Gegenstand darf über diese individuelle Leistung nicht hinwegtäuschen. Dieses Vertrauen in den Mechanismus des „Rituals“ findet sich „auch noch in den profansten Formen des Schönheitsdienstes“: im „Dienst“ am „Schönen“ dokumentiert sich die Hoffnung auf magische Versöhnung im eigenen Inneren. Der perfekte „schöne Schein“ soll Widersprüche harmonisch versöhnen, die dem Individuum in realer Praxis scheinbar nicht versöhnbar sind. Gelingt das Kunstwerk, — so die heimliche Vorstellung —, dann vermittelt

dessen Idealität ans rezipierende Individuum zumindest den Schein der Versöhntheit. Deshalb bezeichnet Benjamin in diesem Zusammenhang auch die Lehre vom *l'art pour l'art* als eine „Theologie der Kunst“ (Kunstwerk, 20). Daraus läßt sich zusammenfassen: Das Kunstwerk bleibt solange im Ritual fundiert, wie sich die Individuen im Versuch der Lösung ihrer Aporien ausschließlich auf sich selbst beziehen: d. h. indem erfahrene Widersprüchlichkeit nicht in Verbindung mit dem objektiven gesellschaftlichen Zusammenhang gesehen, sondern dem Individuum selbst zugeschrieben wird und in ihm selbst aufgehoben werden soll, verbleibt dem Menschen nur die Form geistiger Befreiung durchs „Ritual“. Unversöhnt jedoch bleibt das konkrete Individuum und die Versuche der Harmonisierung bewegen sich notwendigerweise im Rahmen der Beschwörung eines wesentlich „Unnahbaren“²¹⁰. Unter diesem Gesichtspunkt ist es verständlich, warum Benjamin der technischen Reproduzierbarkeit so viel Bedeutung beimißt: sie emanzipiert seiner Meinung nach das „Kunstwerk“ vom „Ritual“ und schafft damit zum „erstenmal in der Weltgeschichte“ die Möglichkeit zu nicht-auratischer Produktion:

„... die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum erstenmal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual. Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerkes“²¹⁰.

Der hier zugrundeliegende Gedankengang ist schlüssig: was bereits auf Reproduzierbarkeit angelegt ist, verzichtet auf die Einzigartigkeit mythischer Genialität bzw. theologischer „Ferne“ und verlagert das Produzierte in die Allgemeinheit menschlicher Praxis: diese kennt zwar auch die individuelle Besonderheit, aber nur in ihrer Herausarbeitung aus dem kollektiven Allgemeinen, aus dem gesamtgesellschaftlichen Ganzen. Damit jedoch ist das Individuum nicht mehr auf eine im wesentlichen „unnahbare Ferne“ bezogen, sondern auf ein konkretes Allgemeines, das wissenschaftlicher Reflexion zugeführt werden kann. Der Kunstgegenstand hört auf, „parasitär“ vom „Ritual“ zehren zu müssen, weil er als emanzipierter und selbstbewußter Gegenstand zu eigenständigem Sinn fähig ist, den er aus einem überschaubaren Reflexionsganzen beziehen kann. Die Emanzipation vom Ritual war in dem Augenblick möglich, als die Besonderheit individueller Produktion in ihrem allgemeinen Bezug auf den gesellschaftlichen Zusammenhang erfahrbar wurde. Sie schließt die Bewußt-

werdung des „Menschlichen“ an den Dingen und damit gleichzeitig die Möglichkeit ein, jegliche Art von Produktion und Konsumption rational auf die Qualität menschlicher Arbeit zu beziehen. Damit ist der überkommene Begriff von Kunst destruiert²¹¹.

b) „Fundierung auf Politik“: zur materialistischen Begründung künstlerischer Praxis

„In dem Augenblick aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich auch die gesamte Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik“²¹².

Die Zerstörung der Aura als einer „einmaligen Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“, bedeutet die Möglichkeit, „Ferne“ und „Nähe“ zusammenfallen zu lassen. In dem Maße, wie die „Ferne“ — bisher ein Über-Menschliches und wesentlich „Unnahbares“ — als die Totalität menschlicher Praxis erfahrbar wird, entsteht die Möglichkeit, im Detail, in der Einzelheit, in der Unmittelbarkeit der „Nähe“ die Möglichkeit der „Ferne“ der gesellschaftlichen Tendenz, einzuholen. Die „Fundierung auf Politik“ meint dann, menschliche Praxis jeder Art bewußt auf ihren globalen gesellschaftlichen Begründungszusammenhang zu beziehen und damit jegliche Art von Produktion zur bewußt-analytischen werden zu lassen: Die „Ferne“ hebt sich in der konkreten Bestimmung der „Nähe“ auf und umgekehrt.

Der Fundierung aufs Ritual bzw. auf Politik entsprechen analog zwei polare Rezeptionsweisen: Benjamin unterscheidet hier die Rezeption des Kunstwerks als „Kultwert“ von der Rezeption des Kunstwerks als „Ausstellungswert“. Drängt der „Kultwert“ geradezu darauf hin, „das Kunstwerk im Verborgenen zu halten“, so läßt sich der „Ausstellungswert“ nur durch die Öffentlichkeit des Kunstgegenstandes selbst realisieren. Damit verschiebt sich jedoch das Rezeptionsziel ganz wesentlich: ist das „kultische“ Kunstwerk umso gelungener, je mehr es Symbol eines „Anderen“ ist und damit letztlich sich selbst eigentlich aufheben möchte, so existiert das auf den „Ausstellungswert“ angelegte Kunstwerk nur in der Identität mit sich selbst. Ein solches „Kunstwerk“ wird selbst zum Ziel der Rezeption: seine Wahrheit liegt nicht außerhalb seiner selbst, sondern es selbst ist

die Wahrheit. Dieser Funktionswandel vollzieht sich durch den Prozeß der Zerstörung der Aura und hat ebenfalls seinen Ausgang in der technischen Reproduzierbarkeit:

„Mit den verschiedenen Methoden technischer Reproduktion des Kunstwerks ist dessen Ausstellbarkeit in so gewaltigem Maße gewachsen, daß die quantitative Verschiebung zwischen seinen beiden Polen ähnlich wie in der Urzeit in eine qualitative Veränderung seiner Natur umschlägt. Wie nämlich in der Urzeit das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Kultwert lag, in erster Linie zu einem Instrument der Magie wurde, das man als Kunstwerk gewissermaßen erst später erkannte, so wird heute das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Ausstellungswert liegt, zu einem Gebilde mit ganz neuen Funktionen, von denen die uns bewußte, die künstlerische, als diejenige sich abhebt, die man später als eine beiläufige erkennen mag“²¹³.

Wird das bisher „kultische“ Kunstwerk durch dessen technische Reproduktion einem radikalen Funktionswandel unterworfen — es wird als „Ausstellungswert“ der massenhaften Konsumtion zugeführt und erhält darin die Form einer Ware — so erfährt die Kunstproduktion selbst durch ihre strukturelle Auslegung auf Reproduzierbarkeit überhaupt eine neue qualitative Bestimmung.

C. Die modernen technischen Produktionsmittel Photographie und Film und ihre revolutionäre Struktur

1) Die ästhetische Rationalität des photographischen Bildes

a) „Beweisstücke“ und „Direktiven“: sinnlicher Ausdruck und wissenschaftliche Beweiskraft

Die Wahrheit des strukturell auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstprodukts erleidet durch seine Vervielfältigung keine Einbuße: sein Wahrheitsbegriff ist jedoch auch ein vollständig anderer. Dies erläutert Benjamin an Photographie und Film als den „brauchbarsten Handhaben zu dieser Erkenntnis“²¹⁴; sein Ausgangspunkt ist Atget

und dessen Photographien. An ihnen entwickelt Benjamin diese neue Qualität von „Wahrheit“.

„Seine Aufnahme erfolgt der Indizien wegen. Die photographischen Aufnahmen beginnen bei Atget Beweisstücke im historischen Prozeß zu werden. Das macht ihre verborgene politische Bedeutung aus. Sie fordern schon eine Rezeption in bestimmtem Sinne. Ihnen ist die freischwebende Kontemplation nicht sehr angemessen“²¹⁵.

Die technische Absicht der Photographie orientiert sich an der Fixierung von „Indizien“; sie zielt weder auf ein Über-Menschliches, noch soll das photographische Resultat Symbol für ein wesentlich anderes sein. Ihm geht es nicht um die Teilhabe an einer „unnahbaren Ferne“, sondern um die Erstellung von „Beweisstück(en) im historischen Prozeß“, die auf ein gesellschaftliches Ganzes bezogen sind und deren Rezeption auf politische Einsicht und Praxis ausgerichtet ist, und eben nicht mehr auf freischwebende Kontemplation. Der Photographie in diesem revolutionären Sinn liegt das Ethos wissenschaftlicher Aufklärung zugrunde; sie entgeht hier noch der Gefahr einer erneuten Verwendung als „aurastiftendes“ Medium. Damit gewinnt das photographische Bild „organisierende“ Funktion im Benjaminschen Sinn: „organisiert“ wird ein Wissen um geschichtliche Konfigurationen und in der Beweiskraft des technisch produzierten und massenhaft reproduzierten Photobildes entsteht ein wichtiger Zeuge gegen „auratische“ Wahrnehmungen. Diese Bilder enthalten „Direktiven“, die den „auratischen“ definitionsgemäß fehlen müssen; sie enthalten den Hinweis, der „Ferne“ durch Wissenschaftlichkeit habhaft werden zu müssen, und ihre Fixierung einer geschichtlichen „Nähe“ will auf Klärung hinaus und nicht auf symbolische Teilhabe an „Unnahbarem“.

Der „Direktiven“charakter verstärkt sich dort, wo die Schrift bzw. die Konsequenz der Bilderfolge hinzukommt:

„Die Direktiven, die der Betrachter von Bildern in der illustrierten Zeitschrift durch die Beschriftung erhält, werden bald darauf noch präziser und gebieterischer im Film, wo die Auffassung von jedem einzelnen Bild durch die Folge aller vorangegangenen vorgeschrieben erscheint“²¹⁶.

In der Verschränkung von Schrift und Bild entsteht die Möglichkeit, diskursives und bildhaftes Denken in analytischen Zusammenhang zu bringen. Ähnliches geschieht im Film dadurch, daß das einzelne Bild innerhalb des ganzen Kontexts — der Bilderfolge — seine

bestimmte Bedeutung erhält. Den Darstellungsmedien wird damit wesentlich, daß sie in sich selbst die begriffliche Erläuterung ihrer Begriffslosigkeit zu verwirklichen intendieren: sie werden damit tendenziell zu „Wegweisern“²¹⁷.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die Art und Weise, wie die herkömmliche Ästhetik auf Produkte reagiert, deren innere Struktur bereits auf Reproduzierbarkeit angelegt ist: wie die Photographie und vor allem der Film. Am Streit der „Ästhetiker“, ob der Film „Kunst“ sei, findet es Benjamin sehr lehrreich zu sehen,

„wie das Bestreben, den Film der *Kunst* zuzuschlagen, diese Theoretiker nötigt, mit einer Rücksichtslosigkeit ohnegleichen kultische Elemente in ihn hineinzuzinterpretieren“²¹⁸.

Die etablierte Ästhetik verarbeitet die Bedrohung, die sie sehr wohl an Photographie und Film verspürt, dadurch, daß sie diese in ihr traditionelles Kunstverständnis zu vereinnahmen versucht. Das neue Medium, das in sich selbst die Zerstörung der „Aura“ trägt, soll bei ihnen — falls es überhaupt der Kunst zugerechnet wird — wieder „auratische“ Qualität annehmen.

b) Der zerstörte „Schein der Autonomie“: Gesellschaft statt Mythos

Der Streit der „Ästhetiker“ um die modernen technischen Medien war letztlich bereits zum Zeitpunkt, als er stattfand, antiquiert: er dokumentiert höchstens die hilflosen bzw. verständnislosen Abwehrgefechte gegen eine „weltgeschichtliche . . . Umwälzung“²¹⁹, die längst vollendete Tatsachen geschaffen hatte:

„Indem das Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit die Kunst von ihrem kultischen Fundament löste, erlosch auf immer der Schein ihrer Autonomie“²²⁰.

Als „autonom“ erscheint, was an sich seine Vermitteltheit ausgelöscht hat. Diesen Schein wußte die Kunstproduktion bisher uneingeschränkt aufrechtzuerhalten: Kunst erschien als das schlechthin Unvermittelte. In der Einzigkeit ihres Daseins verbürgte sich erst ihre Wahrheit. In dem Maße, wie die Möglichkeit technischer Reproduktion die „Aura“ der Gegenstände zu zerstören begann, erlosch der „Schein der Autonomie“: in der technischen Reproduzierbarkeit erhält der Gegenstand die deutliche Signatur seiner Vermittlung durch

den gesellschaftlichen Zusammenhang. Produktion und Konsumtion geistiger Produkte erweisen sich als bezogen auf den Stand der Produktivkräfte, der „Technik“, wie Benjamin sagt. Der Charakter von Kunst hat sich damit radikal verändert. An verschiedenen Beispielen arbeitet Benjamin diesen Umbruch und die damit verbundenen Erfahrungen heraus.

2) Leistungen der technischen Apparatur

a) „Stellungnahme“ und „Test“: statt naturhafter Unmittelbarkeit technische Distanz

Die Technik der Apparatur ermöglicht die technische Reproduktion. Damit entsteht die Möglichkeit, Zustände bzw. Abläufe nach Gesetzmäßigkeit festzuhalten, die nicht unmittelbar vom menschlichen Wahrnehmungsrahmen abhängig sind. Die Apparatur reproduziert nach den Gesetzen der Technik. Dadurch jedoch wird eine qualitativ neue Stufe der Produktion bzw. Rezeption von Gegenständen möglich. Benjamin verdeutlicht dies am Beispiel von „Bühnenschauspieler“ und „Filmdarsteller“:

„Definitiv wird die Kunstleistung des Bühnenschauspielers dem Publikum durch diesen selbst in eigener Person präsentiert; dagegen wird die Kunstleistung des Filmdarstellers dem Publikum durch eine Apparatur präsentiert“²²¹.

Die Darstellung des Gegenstandes verlangt den Durchgang durch die Apparatur. Damit bestimmen die Gesetzmäßigkeiten der Apparatur wesentlich das Reproduzierte: diese dringt sozusagen nach „Maßgabe der Technik“ in den Gegenstand ihrer Darstellung ein und etabliert damit eine Haltung, die Benjamin als „Stellungnahme“ bzw. als „Test“ bezeichnet.

Während der Bühnenschauspieler dem Wahrnehmungsrahmen seines Publikums unmittelbar gegenübersteht, diesem auch immer in seiner eigenen darstellenden Totalität präsent ist, befindet sich der Filmschauspieler — vom Publikum getrennt — vor der Apparatur. Die Optik dieser Apparatur, die seine Leistung aufzeichnet, verweigert dem Darsteller seine Totalität: die Art und Weise, wie sie sich auf den Darsteller konzentriert, bedeutet eine Auswahl, bedeutet eine „Stellungnahme“.

Die Apparatur bemächtigt sich sozusagen des Darstellers und isoliert Details aus der Totalität seiner Existenz und seiner Aktion. Die Summe der „Stellungnahmen“, oder anders ausgedrückt: der „Einstellungen“ — was wörtlich genommen nichts anderes bedeutet — ergeben den ganzen Komplex eines Films; d. h. als Bewegungsmomente der Kamera muß erkannt werden, was auf der Bühne einzig der Leistung des Schauspielers zukommt.

Die „Stellungnahmen“ und deren „Montage“ zum fertigen Film sind für Benjamin „optische Tests“, denen der Gegenstand unterworfen wird. Reproduziert wird von ihm, was der Optik der Apparatur zur Reproduktion „wichtig“ erscheint. Diesen Tatbestand überträgt Benjamin nun auf die damit verbundene Weise der Rezeption:

„Das Publikum fühlt sich in den Darsteller nur ein, indem es sich in den Apparat einfühlt. Es übernimmt also dessen Haltung: es testet“²²².

Das bedeutet: die Identifikation des Rezipienten mit dem Gegenstand ist über die Art und Weise vermittelt, wie die Apparatur zu ihrem Sujet „Stellung“ nimmt. Das Verhalten der Apparatur, ihre „Einstellung“ zum Gegenstand, bestimmt die Form der Rezeption durch das Publikum: der Eingriff des Apparats in den Gegenstand und seine „testende“ Selektionierung der Details, seine Auswahl der Ausschnitte aus der Totalität seines Objekts, konstituiert den Rezeptionsrahmen. Dieser wird selbst zum „testenden“ insofern, als seine „Optik“ durch die der Apparatur unterrichtet wird: die Optik der Apparatur ermöglicht dem menschlichen Auge Einsichten, die diesem in seiner Natürlichkeit nicht möglich sind.

In der technischen Reproduktion eröffnet sich damit eine neue Qualität der Erfahrung: im Durchgang durch den Apparat werden — kraft dessen spezifischer „Technik“ — Qualitäten am Objekt sichtbar, die bisher verborgen blieben. Die Reproduktion des Gegenstandes durch die Apparatur erhält somit experimentellen Charakter: indem sie „Stellung“ nimmt zu diesem Gegenstand, unterzieht sie ihn einer Versuchsanordnung, sie „testet“ ihn.

„Getestet“ wird ebenso der Darsteller: aufgebrochen wird die Ideal Konkurrenz von Darsteller und Dargestelltem und durch eine Haltung abgelöst, die sich dadurch auszeichnet, daß der Darsteller sich selber der Apparatur darstellt. Aus der Totalität seines Verhaltens wählt die Optik des Apparats aus, was dem Funktionsgefüge ihrer Stellungnahmen relevant ist.

b) „Verzicht auf Aura“: statt personaler Identität konstruierte Synthese

„... zum erstmal — und das ist das Werk des Films — kommt der Mensch in die Lage, zwar mit seiner gesamten lebendigen Person, aber unter Verzicht auf deren Aura wirken zu müssen. Denn die Aura ist an sein Hier und Jetzt gebunden. Es gibt kein Abbild von ihr“²²³.

Der Zwang, nicht-auratisch wirken zu müssen, hat tiefgreifende Konsequenzen: er verpflichtet auf ein konstruktives Prinzip, das für die Synthese sorgt, die bisher die „Aura“ geleistet hatte. „Ohne Aura wirken zu müssen“ impliziert den Verlust eines mythischen Verstehenshorizontes bzw. eines Rezeptionsverständnisses, auf den Produzent und Rezipient fraglos zurückgreifen und in dem sie quasi sinnhaft geborgen sind: traditionell-klassisches Kunstverständnis ist z. B. einer dieser mythischen Rahmen, in denen sich das Selbstverständnis des Künstlers wie des Publikums bewegen können. Wo diese Einverständnisse zerstört werden, entsteht die Notwendigkeit grundsätzlicher Reflexion. An dem, wie der Darsteller im Film „unter Verzicht“ auf die „Aura“ seiner Person auftreten muß, erläutert Benjamin die fundamentale Irritation etablierter Erwartungshaltungen und gleichzeitig das Erwachen einer Erkenntnis, die den Produktionscharakter des künstlerischen Produkts in seiner ganzen Tragweite wahrzunehmen beginnt und die Idee des „schönen Scheins“ mit den materiellen Bedingungen seiner profanen Herstellung konfrontieren muß: An die Stelle autonomer Genialität tritt ein seiner realen Bedingungen bewußtes Produzentenbewußtsein und wo vorher der poetische Mythos die Einheit stiften mußte, übernimmt diese Aufgabe nun die konstruktive „Montage“. Gerade an ihr will Benjamin zeigen, wie sehr sich traditionelles Kunstbewußtsein immer noch auf Vorstellungen beruft, die die Realität moderner intellektueller Produktionsmittel längst der Illusion überführt hat.

„Neben zufälligen Rücksichten auf Ateliermiete, Verfügbarkeit von Partnern, Dekor und so weiter, sind es elementare Notwendigkeiten der Maschinerie, die das Spiel des Darstellers in eine Reihe montierbarer Episoden zerfallen“²²⁴.

und Benjamin folgert aus dieser Form des „Montierens“:

„Nichts zeigt drastischer, daß die Kunst aus dem Reich des ‚schönen Scheins‘ entwichen ist, das solange als das einzige galt, in dem sie gedeihen könne“²²⁵.

Wie sonst nirgends läßt sich an der Filmproduktion die Notwendigkeit einer Konstruktion ablesen: der „Zerstückelung“ der Realität in einzelne Stellungnahmen korrespondiert notwendigerweise ein äußerst bewußter Aspekt, um diese Details zur Einheit zusammenzubringen. Kalkulation und Plan treten damit an die Stelle von vermeintlicher Inspiration: Der Zerteilung und analytischen Zerlegung von Wirklichkeit mittels der Apparatur entspricht in gesteigertem Maß die Forderung, dieser Auflösung in der Konstruktion Herr zu werden; die Produktion von „Kunst“ erhält damit ihre wissenschaftliche Dimension. Dies jedoch nur tendenziell, denn ihrer wissenschaftlichen Begründung steht ein Verwertungsprozeß entgegen, der an revolutionärer Wissenschaftlichkeit nicht interessiert ist, umso mehr jedoch an der Produktion neuer „Aura“, hinter der sich Klassenherrschaft verbergen kann. Und was hier noch revolutionäre Stärke des technischen Mediums Film war, die Zerstörung „auratischen“ Produzierens und Konsumierens, wird unter dem Gesetz einer kapitalistischen Produktionsweise negiert: jedoch auch noch in seiner „verrufensten Gestalt“ erkennt Benjamin diese revolutionäre Leistung und zukünftige Möglichkeit.

c) „Revolutionäre Kritik“: technische Radikalität und kapitalistische Reduktion

„Solange das Filmkapital den Ton angibt, läßt sich dem heutigen Film im allgemeinen kein anderes revolutionäres Verdienst zuschreiben, als eine revolutionäre Kritik der überkommenen Vorstellungen von Kunst zu befördern. Wir bestreiten nicht, daß der heutige Film in besonderen Fällen darüber hinaus eine revolutionäre Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen, ja an der Eigentumsordnung befördern kann. Aber darauf liegt der Schwerpunkt der gegenwärtigen Untersuchung ebenso wenig wie der Schwerpunkt der westeuropäischen Filmproduktion darauf liegt“²²⁶.

Dieser Abschnitt ist insofern von großer Wichtigkeit, als er den Stellenwert dieses Aufsatzes klar herausarbeitet und damit Aussagen relativiert, die Benjamin vorwerfen, er habe die Empirie der Filmproduktion idealisiert und sei damit auf eben die Mystifikation hereingefallen, die er aufdecken wollte²²⁷. Das obige Zitat belegt jedoch exemplarisch, wie sehr genau Benjamin zwischen der aktuellen Erscheinung des Films und seiner objektiven Struktur zu unterscheiden wußte. Was ihn an der Filmproduktion interessierte, war deren Stellenwert und Funktion innerhalb einer radikalen Auflösung alter, überkommener Vorstellungen. Getäuscht hat er sich wohl kaum über den aktuellen Zu-

stand der europäischen Filmproduktion: Nur schlug er den Film nicht ausschließlich der „Kulturindustrie“ zu, sondern insistierte gerade auf dessen Dialektik; seine Kritik an der kapitalistischen Filmindustrie mündet immer in der Rettung des Films in seiner revolutionär-wissenschaftlichen Intentionalität.

Eine dieser revolutionären Tendenzen z. B. sieht Benjamin in der Möglichkeit, eine grundsätzliche Trennung von Autor und Publikum aufheben zu können. Analog zu seinen Ausführungen über die Leistungen der Zeitung, entwickelt er am Film dessen Tendenz, jegliche Einzelheit reproduzieren und massenweise verbreiten zu können und sie damit der allgemeinen Kontrolle zuzuführen. Indem der „Spezialist“, der „Sachverständige“ — und „sei es auch nur als Sachverständiger einer geringen Verrichtung“²²⁸ — sich bzw. sein Können der Apparatur zur technischen Reproduktion anbietet, hebt er sein Spezialistenprivileg tendenziell auf und überantwortet es in massenhafter Reproduktion den Noch-Nicht-Spezialisten. Benjamin spricht hier von der Möglichkeit einer „polytechnischen Ausbildung“ im Gegensatz zur privilegiert-„spezialistischen“²²⁹.

Das setzt jedoch Produktionsverhältnisse voraus, denen daran gelegen ist, diese Möglichkeit des Mediums Film derart auszunützen: Impliziert wäre darin, daß in der technischen Reproduktion sozusagen die „Arbeit selbst zu Wort“²³⁰ kommt. Das will heißen: indem der einzelne sich der Apparatur stellt, stellt er sich selbst in seinem Arbeitsprozeß dar. Das trägt natürlich die Forderung in sich, daß den optischen Stellungnahmen der Apparatur in der Montage ein konstruktives Prinzip innewohnt, das erst garantiert, daß wirkliche Arbeits-Realität reproduziert wird und nicht nur deren vordergründige Surrogate.

Dieser legitime Anspruch auf Reproduktion wird unter kapitalistischen Umständen dem „heutigen Menschen“ jedoch verweigert:

„In Westeuropa verbietet die kapitalistische Ausbeutung des Films dem legitimen Anspruch, den der heutige Mensch auf sein Reproduziertwerden hat, die Berücksichtigung. Unter diesen Umständen hat die Filmindustrie alles Interesse, die Anteilnahme der Massen durch illusionäre Vorstellungen und durch zweideutige Spekulationen zu stacheln“²³¹.

Die Möglichkeit des Films, Realität in einem Maße optisch zur Darstellung zu bringen, wie es bisher nie geschehen konnte, wird gerade dadurch verhindert, daß die kapitalistische Filmproduktion — wie es Benjamin oben schon erwähnte — den „kultischen“ bzw. „auratischen“

Charakter von Kunst auf das Medium Film überträgt. Damit wird der Film wie alle anderen Medien zum Faktor der Verschleierung, zum Träger mystifizierter und mystifizierender Vorstellungen. Verhindert wird gerade, daß sich die „Massen“ in der kontrollierenden, organisierenden Reproduktion selbst begegnen.

d) „Zerstückelung“ und „Natur zweiten Grades“: Realität als Produkt technischer Künstlichkeit

Entscheidend am Film, besonders am Tonfilm, ist für Benjamin der Sachverhalt, daß die Aufnahmeapparatur, die an sich nicht zum Spielvorgang gehört, dennoch nirgends von diesem wegzudenken ist. Die Reproduktion eines natürlichen Vorgangs, eine Aufnahmeszene, erfaßt damit — wie Benjamin sagt — eine „Natur zweiten Grades; sie ist ein Ergebnis des Schnitts“²³².

„Das heißt: im Filmatelier ist die Apparatur derart tief in die Wirklichkeit eingedrungen, daß deren reiner, vom Fremdkörper der Apparatur freier Aspekt das Ergebnis einer besonderen Prozedur, nämlich der Aufnahme durch den eigens eingestellten photographischen Apparat und ihrer Montierung mit anderen Aufnahmen von der gleichen Art ist. Der apparatfreie Aspekt der Realität ist hier zu ihrem künstlichsten geworden und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zur blauen Blume im Land der Technik“²³³.

Der „apparatfreie Aspekt“ ist Ergebnis einer synthetisierenden „Montage“, seine Unmittelbarkeit erweist sich als Resultat bewußter Konstruktion. Man könnte sagen: die spezifische technische Eigenheit des Mediums, wie der „Chirurg“

„tief ins Gewebe der Gegebenheit“²³⁴

einzudringen und in der Auflösung empirischer Ganzheit bzw. in den verschiedensten „Stellungnahmen“ Zugang zum Gegenstand zu finden, trägt immanent den Zwang zur genauesten Reflexion und Konstruktion in sich. Daß der „apparatfreie Aspekt der Realität“ ein „künstlichster“ ist, sorgt dafür, daß an die Stelle problematischer Unmittelbarkeit die Anforderung zu bewußter Synthese tritt²³⁵.

Und genau aus diesem Grund hält Benjamin die „filmische Darstellung der Realität“ — im Gegensatz z. B. zur malerischen — „für die ... unvergleichlich bedeutungsvollere“.

„Die Bilder, die beide davontragen, sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfach zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetz zusammenfinden. So ist die filmische Darstellung der Realität für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit, den er vom Kunstwerk zu fordern berechtigt ist, gerade aufgrund ihrer intensiven Durchdringung mit der Apparatur gewährt“²³⁶.

Daß das Produkt des Kameramanns aus der „vielfachen Zerstückelung“ der Realität hervorgeht, und daß die technische Reproduktion dieser Realität die naturbestimmte Wahrnehmungsgrenze des menschlichen Auges überschreitet und Realitätsfragmente neuer optischer Qualität produziert, kennzeichnet die revolutionäre Chance dieses Mediums Film. Zum einen konfrontiert die filmische Auflösung der Realität den Produzenten mit einer ganz neuen Authentizität dieser bildhaften Realitätsfragmente — beim Maler ist immer noch die natürliche Wahrnehmung Basis seiner Bildrealität —, zum anderen ermöglicht diese „Zerstückelung“ einen Grad an konstruktiver Synthese, wie sie dem „totalen“ Bild des Malers verwehrt ist. Benjamins marxistische Intention wird deutlich: der Marxschen Trennung von Wesen und Schein gilt es zu folgen und innerhalb des modernen intellektuellen Produktionsmittels Film gibt es die technische Voraussetzung, dieser Problematik wie sonst noch nirgends auf der „künstlerischen“ Darstellungsebene gerecht zu werden. Wie kein anderes Medium trägt in seinen Augen der Film die Möglichkeit in sich, von empirischer Oberfläche auszugehen — im photographisch reproduzierten Bild — und durch die spezifisch konstruktive Synthese vielfältigster Realitätspartikel eine Realität „zweiten Grades“ bzw. höchster „Künstlichkeit“ zu schaffen, die dem Wesen der Realität eben viel näher ist als die vermeintlich so lebendige unmittelbare Wirklichkeit. Das Medium Film ist seiner technischen Struktur nach wesentlich auf analytisch-synthetisches Produzieren angelegt: Deswegen eignet es sich besonders zur Vermittlung von ästhetischer Sinnlichkeit und konstruktiver Rationalität. Wie kein anderes Medium zielt seine technische Struktur auf die Möglichkeit wissenschaftlicher Aufklärung ab, und noch nie innerhalb der menschlichen Wahrnehmungsgeschichte hat die optische Rezeption eine derart ausgeprägte Tendenz zu massenhaft kritischer Einsicht gehabt²³⁷.

3) Die revolutionären Möglichkeiten des Films

a) „Lust am Schauen“ und „fachmännische Haltung“: ästhetischer Genuß und rationale Neugier

Die revolutionäre und innerhalb der bisherigen Kunsttradition bisher undenkbare Möglichkeit des Films zeigt sich vor allem darin, daß in ihm

„die Lust am Schauen und am Erleben . . . eine unmittelbare und innige Verbindung mit der Haltung des fachmännischen Beurteilers eingeht“²³⁸.

Oder anders gesagt: Benjamin geht davon aus, daß im Film die „kritische und die genießende Haltung im Publikum“²³⁹ zusammenfallen sollen. Diese Einschätzung scheint angesichts der herrschenden Filmproduktion illusionär zu sein; dahinter verbirgt sich jedoch eine ziemlich differenzierte Theorie massenhafter Rezeption kritischer Inhalte. Das heißt, für Benjamin verlangt der Film von den „Massen“ genau das nicht, was sie von der Rezeption „hoher Kunst“ immer schon ausgeschlossen hat: bürgerliches Rezeptionsverhalten, das durch kontemplative Sensibilität und ästhetische Innerlichkeit gekennzeichnet ist; Qualitäten, wie sie nur dem möglich sind, der über das „Bildungsprivileg“ verfügt. Demgegenüber bietet der Film die fundamental neue Möglichkeit an, in der „Zerstreuung“ — wie Benjamin dann sagen wird — kritische Einsichten zu erwerben.

Damit haben die „Massen“ ein Medium erhalten, das ihnen einen Rahmen anbietet, innerhalb dessen sie sich — gemäß ihrer Weise „proletarischer“ Wahrnehmung — „organisieren und kontrollieren können“²⁴⁰. Der Film wird hier zum ureigensten Medium der Massen: Seine spezifische Struktur enthält die adäquate Antwort auf deren Bedürfnis, sich die „Dinge . . . näher zu bringen“²⁴¹, bzw. Wissen über Vorgänge zu erhalten, die sie selbst betreffen. Die „Intellektualisierung“ der Massen vollzieht sich eben nicht über die isolierte Versenkung, sondern über Lernprozesse in der Kollektivität. Im Film können sich die „Massen“ nach Benjamins Vorstellung aus ihrer intellektuellen Stummheit und Depravität befreien und das zurückgewinnen, was ihnen der kapitalistische Prozeß der Trennung von Kopf und Hand entfremdet hat, und was ihnen in der Form bürger-

lichen Bildungsgutes — Buch, Museum, Theater — eben nicht zugänglich ist: die intellektuelle Einsicht in ihre gesellschaftliche Lage.

Dazu liefert Benjamin weitere Bestimmungen des Films:

„Seine Charakteristik hat der Film nicht nur in der Art, wie der Mensch sich der Aufnahmeapparatur, sondern wie er mit deren Hilfe die Umwelt sich darstellt“²⁴².

Der Möglichkeit, sich selbst in der technischen Reproduktion zu begegnen, steht eine andere, für Benjamin genauso wichtige Funktion zur Seite: Sich der Umwelt in einer neuen Qualität der Rezeption zu bemächtigen. Benjamin rekurriert hier auf eine Analogie zur Freud'schen Theorie und vergleicht die Leistung der technischen Reproduktion, die der Film anbietet, mit der Aufdeckung von psychischen Tiefenstrukturen in Freuds „Psychopathologie des Alltagslebens“. Wie seither „Fehlleistungen“ neu gesehen, bzw. überhaupt erst wahrgenommen werden, so eröffnet die Möglichkeit des Films ebenfalls Einsichten in Tiefenstrukturen, wie sie der natürlichen Optik des menschlichen Auges verborgen bleiben müssen. In dieser Erweiterung der „Apperzeption“ treffen sich die Leistungen der Freud'schen Theorie mit den „Leistungen“ der technischen Apparatur:

„Der Film hat in der ganzen Breite der optischen Merkwelt, und nun auch der akustischen ((im Tonfilm)), eine ähnliche Vertiefung der Apperzeption zur Folge gehabt“²⁴³.

b) „Kunst“ und „Wissenschaft“: Zur Einheit von unmittelbarer Sinnlichkeit und wissenschaftlicher Objektivität

Das Material, das durch die technische Reproduktion zur Verfügung gestellt wird, hat den Vorzug, die alten Medien wie z. B. Gemälde und Szene, an Analysierbarkeit bei weitem zu übertreffen. Die technische Reproduktion garantiert größere Authentizität — so z. B. einer historisch-geographischen Situation —, größere Genauigkeit — die Optik der Apparatur ist dem menschlichen Auge überlegen —, und sie gewährt durch die größere Auflösung des Gegenstandes, durch dessen umfassendere Isolierbarkeit und Isoliertheit — so in den verschiedenen einzelnen „Stellungnahmen“ — ein äußerst großes Maß analytischer Komplexität.

„Dieser Umstand hat, und das macht seine Hauptbedeutung aus, die

Tendenz, die gegenseitige Durchdringung von Kunst und Wissenschaft zu fördern“²⁴⁴.

„Kunst und Wissenschaft“ vermögen sich — so Benjamins Konzept — deshalb gegenseitig zu „durchdringen“, weil das sinnliche Material, mit dem die Film-„Kunst“ arbeitet — photographische Bilder — im Gegensatz zu den gemalten „artistischen Wert“²⁴⁵ hat bzw. wissenschaftliche Verwertbarkeit impliziert. Die nicht-natürliche Apparatur — in ihrer Objektivität dem menschlichen Auge weit überlegen — reproduziert Wirklichkeit so, daß diese Bilder Gegenstände kritischer Realitätsprüfung werden können; ihre mögliche dokumentarische Authentizität stellt realistisches Anschauungsmaterial zur Verfügung, das wie kein anderes dazu geeignet ist, daß sich Menschen in ihm selbst begegnen und daß sie sich ihre „Umwelt“ im wahrsten Sinn des Wortes vor Augen führen.

„Artistik“ bzw. „Künstlichkeit“ haben demnach nichts mehr mit esoterisch-subtiler l'art pour l'art Produktion zu tun. Beide Begriffe verweisen in Benjamins Konzept auf eine Form wissenschaftlicher Handhabung technisch reproduzierter Wirklichkeit, in der der spezifischen Objektivität z. B. photographischer Bilder die adäquate wissenschaftliche Konstruktion zur Seite gestellt wird, die aus der „Montage“ von Einzelfragmenten ein Ganzes macht, das auf wissenschaftlicher Überlegung beruht und gleichzeitig wissenschaftliches Vorgehen vermittelt. (Wobei „Wissenschaft“ immer schon als materialistische gedacht werden muß; das zumindest ist Benjamins Selbstverständnis). In einem solchen „Kunstwerk“ muß also gewährleistet sein, daß die „Massen“ sich ihm „verständigen“ können, und das ist nur der Fall, wenn sie in ihm korrekt über ihre objektive gesellschaftliche Situation aufgeklärt werden.

Wie schon im „Autor als Produzent“ entwickelt Benjamin hier ein Modell, in dem die „Künstlichkeit“ des Produktes nichts anderes bedeutet als seine größte Richtigkeit: Erst im Durchgang durch die Apparatur, sei es nun die technische oder die reflexive des konstruktiven Denkens, stellt sich Objektivität und damit die Möglichkeit zu konkreter Veränderung ein²⁴⁶.

Die „Kunst“-theorie, wie sie Benjamin hier am Film entwickelt, hat zum Ziel, die analytische Anwendung nicht-begrifflicher Medien zu erfassen und zu bestimmen. Es geht ihm darum, Bildhaftigkeit in ihrer wissenschaftlichen, begrifflichen Dimension zu reflektieren.

„Es wird eine der revolutionären Funktionen des Films sein, die künstlerische und die wissenschaftliche Verwertung der Photographie, die vordem meist auseinanderfielen, als identisch erkennbar zu machen“²⁴⁷.

In der Großaufnahme, im Ausschnitt, im Zeitraffer etc. stehen der Filmetechnik Mittel zur Verfügung, die menschliche „Merkwelt“ zu erweitern. Die optische Eroberung der Umwelt fördert die Einsicht in Strukturen, „von denen unser Dasein regiert wird“²⁴⁸ und die so bisher verborgen waren — Benjamin verweist hier aufs „Interieur“, aufs „Requisit“, aufs „Milieu“ etc; gleichzeitig jedoch gelingt eine Zusammenschau, eine konstruktive „Montage“, die der Einzelperspektive des Auges verwehrt ist.

Benjamin sagt, der Film versichert uns eines „ungeahnten Spielraums“²⁴⁹; das heißt, im Film vermittelt sich eine optische Herrschaft über „Räume“, die bisher in jeder Beziehung „unzugänglich“ waren. Gleichzeitig bringen „Vergrößerung“ und „Zeitlupe“

„völlig neue Strukturbildung der Materie“²⁵⁰

zutage. Die „Natur“, wie sie das menschliche Auge festhält, ist gegenüber der, die der Optik der Apparatur zukommt, verschieden. Benjamin umschreibt das so:

„Anders vor allem dadurch, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt“²⁵¹.

„Unbewußt durchwirkt“ ist der Raum insofern, als ihm in der Apparatur ein Rezipient entgegentritt, der unbeeinflusst vom emotionalen und intellektuellen Rezeptionsrahmen des Menschen ist; sein Gesetz ist das der Technik. Damit jedoch überantwortet sie dem menschlichen Auge ein objektiviertes Bild, das ihm zur Kontrolle und Korrektur seines mit „Bewußtsein durchwirkten Raums“ dienen kann. Diese „Bewußtheit“ unterliegt damit einer Kontrolle und sie kontrolliert gleichzeitig selbst. Wo das menschliche Auge seine Grenze hat,

„greift die Kamera mit ihren Hilfsmitteln, ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Raffen des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein. Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse“²⁵².

Die Auskünfte, die in der technischen Reproduktion über die reproduzierte Wirklichkeit enthalten sind, vergrößern die Einsicht und damit gleichzeitig die Herrschaft des Menschen über sich selbst und über seine „Umwelt“. Wie in der Psychoanalyse werden Erscheinungen deutbar, die vorher nicht einmal als Symptome erfahren wurden. Der Erweiterung der optischen Merkwelt entspricht dabei in nicht geringerem Maße eine Erweiterung und Veränderung des Rezeptionsrahmens, in dem Realität bisher erfahren wurde. Vor allem die Möglichkeit massenhafter Rezeption, das Zusammenfallen der „genießenden“ und der „kritischen“ Haltung, die Möglichkeit der Kontrolle, die tendenzielle Aufhebung der Unterscheidung von Produzent und Rezipient sind die revolutionären Folgen dieser technischen Reproduzierbarkeit.

c) „Ablenkung“ statt „Versenkung“: zur Verhinderung asozialer Rezeptionshaltung

Wohl die entscheidenste Veränderung des Rezeptionsrahmens sieht Benjamin darin, daß sich die „Kunst“-Gegenstände der „kontemplativen Versenkung“ entziehen. Benjamin zieht hier eine Parallele zur Produktion der Dadaisten; bei ihnen läßt sich im Ansatz feststellen, was dann im Film seine adäquate Form bekommt. Mit der „grundsätzlichen Entwürdigung ihres Materials“²⁵³, wie sie die dadaistische Theorie und Praxis kennzeichnet, ist ebenso eine „rücksichtslose Vernichtung der Aura ihrer Hervorbringung“²⁵⁴ verbunden wie die Intention, diese „Kunstwerke“ unverwertbar als „Gegenstände kontemplativer Versenkung“²⁵⁵ zu machen.

Benjamin sieht in diesen Produkten der Dadaisten skandalöse, provokative Versuche: sie werden zum „Geschoß“²⁵⁶, das dem Betrachter „zustößt“. Sie erhalten „taktile“ Qualität. Verhindert wird durch den provokativen Gegenstand die Versenkung in ihn; seine Intention ist es, im wahrsten Sinne des Wortes „abzulenken“. Abzulenken von sich selbst als einem „Kunstwerk“ im traditionellen Sinn und damit abzulenken von einer traditionellen Rezeptionshaltung. „Taktile“ soll der Gegenstand deshalb werden, weil er den Betrachter „berührt“, ihm „zustößt“. Seine Intention ist es, altes Verhalten provokativ zu destruieren und an seine Stelle eine neue Qualität nicht-kontemplativer Erfahrung zu setzen. Einem etablierten Selbstverständnis, das sich immer wieder — und zwar in jedem Gegenstand — zu bestätigen sucht,

wird die Entfaltung verwehrt. „Ablenkung“ erweist sich als erkenntnistheoretisches Prinzip.

„Der Versenkung, die in der Entartung des Bürgertums eine Schule asozialen Verhaltens wurde, tritt die Ablenkung als eine Spielart sozialen Verhaltens gegenüber“²⁵⁷.

In einer Anmerkung zu diesem Passus verdeutlicht Benjamin diese Aussage und entwickelt ausführlich den Begriff der „Versenkung“:

„Das theologische Urbild dieser Versenkung ist das Bewußtsein, allein mit seinem Gott zu sein. An diesem Bewußtsein ist in den großen Zeiten des Bürgertums die Freiheit erstarkt, die kirchliche Bevormundung abzuschütteln. In den Zeiten seines Niedergangs mußte das gleiche Bewußtsein der verborgenen Tendenz Rechnung tragen, diejenigen Kräfte, die der einzelne im Umgang mit Gott ins Werk setzt, den Angelegenheiten des Gemeinwesens zu entziehen“²⁵⁸.

Benjamin charakterisiert die „Versenkung“ als eine spezifische Haltung, in der sich ein Individuum als Einzelwesen aus einem kollektiven Ganzen herausdifferenzieren kann bzw. in der sich — unter bestimmten gesellschaftlichen Voraussetzungen — Individualität überhaupt erst bilden kann. Im „Alleinsein“ mit sich selbst, bzw. „mit seinem Gott“ emanzipiert sich das einzelne Individuum vor allem von irrationaler Bevormundung und entzieht sich — zumindest innerlich — dem Zugriff konformistischer Zwänge.

„Versenkung“ ist unter diesen Bedingungen ein kritischer Abgrenzungsvorgang, in dem Unabhängigkeit und Widerstandskraft sich herausbilden. Und in der „Versenkung“ begannen die Menschen sich selbst als Einzelwesen zum Gegenstand der Erkenntnis zu machen: Das Resultat dieses Prozesses ist die Autonomie des bürgerlichen Individuums und die damit errungene Möglichkeit, als Privatperson aufzutreten zu können. (Deren politökonomische Fundierung wird hier vorausgesetzt). Darin hatte die „Versenkung“ ihre revolutionäre Relevanz.

Zur „Schule asozialen Verhaltens“ gerät die „Versenkung“ jedoch in dem Maße, wie die bürgerliche Privatperson nicht mehr in ihrer spezifischen Gesellschaftlichkeit entschlüsselt ist. Die bürgerliche Beschränktheit — was hier keine moralische Wertung beinhaltet — gegenüber diesem Tatbestand und die Blindheit gegenüber der realen Vergesellschaftungstendenz, läßt ein bestimmtes und zu seiner Zeit revolutionäres Verhalten — die „Versenkung“ — in ihr reaktionäres

Gegenteil umschlagen: es wird zur „Schule asozialen Verhaltens“, das den „Angelegenheiten der Gemeinschaft“ die möglichen revolutionären Fähigkeiten dieser Privatperson wieder entzieht.

Entsprechend der Art und Weise, wie der Vergesellschaftungsprozeß negiert wird, gerät demzufolge „Versenkung“ zur Sabotage des „Gemeinwesens“. In ihr ist gerade das nicht mehr möglich, was in Benjamins Augen adäquater Ausdruck des augenblicklichen gesellschaftlichen Zustands wäre: Massenhafte Kooperation, und das im Sinne einer bewußten Gestaltung des Produktionsprozesses durch die Produzenten. Im Prinzip der „Versenkung“ sieht Benjamin keine Möglichkeit, den aktuellen Forderungen gerecht zu werden: An deren Stelle muß eine neue Art des erkennenden Verhaltens, der Wahrnehmung treten, die die „asoziale“ Vereinzelung der Individuen aufsprengt und durch eine neue Form der Kollektivität ersetzt — sowohl im praktischen wie im theoretischen Verhalten. In der „Ablenkung“, in der „Zerstreuung“ entdeckt Benjamin Möglichkeiten, diese Forderung einzulösen.

d) „Chok“: Destruktion etablierter Assoziationsklischees und massenadäquate Erkenntnismethode

Am Beispiel der Malerei entwickelt Benjamin, daß der Betrachter sich in der Kontemplation seinem „Assoziationsablauf“ überläßt. Demgegenüber grenzt er die Rezeption des Films ab:

„Vor der Filmaufnahme kann er das nicht. Kaum hat er sie ins Auge gefaßt, so hat sie sich schon verändert. Sie kann nicht fixiert werden . . . In der Tat wird der Assoziationsablauf dessen, der diese Bilder betrachtet, sofort durch ihre Veränderung unterbrochen. Darauf beruht die Chokwirkung des Films, die wie jede Chokwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will“²⁵⁹.

Sich in der kontemplativen Versenkung seinem „Assoziationsablauf“ zu überlassen, wie es der Betrachter vor dem Gemälde tut, heißt dann in Benjamins Vorstellungen, sich vom Gegenstand Verhaltensmuster evozieren zu lassen, wie sie das Individuum im Laufe seiner Geschichte verinnerlicht hat. Bestätigt wird der Rezipient nur in seinen eigenen Reaktionen; nirgends wird er genötigt, aus seinem spezifisch historischen Verstehenshorizont auszubrechen. Der „Assoziationsablauf“ bleibt in ein ganz bestimmtes Traditionskontinuum eingeschlossen, mit dem der einzelne sich identisch fühlt. Die Aufsprengung eines

solchen Selbstverständnisses und die Destruktion dieser kontemplativen und assoziativen Rezeption ist für Benjamin eine der wichtigsten Leistungen des Films. „Abgelenkt“ von seinen eigenen Assoziationsmechanismen und -inhalten wird der Betrachter des Films durch die Abfolge der Bilder und der damit verbundenen „Direktiven“. Die Konstruktion der verschiedenen „Stellungnahmen“ zwingt dann der Rezeption durch den Betrachter eine Struktur auf, die ihn „zerstreut“ und ihm die Fixierung auf verinnerlichte Assoziationsmuster verweigert: In der „Ablenkung“ vom selbstverständlichen Verhalten entsteht damit die Möglichkeit, neue Einsichten zu vermitteln.

Vor allem im Aufsatz „Über einige Motive bei Baudelaire“ hat Benjamin seine Theorie des „Choks“ näher ausgeführt. Dort werden die Marxschen Aussagen über die „Gleichförmigkeit“ der Arbeit unter kapitalistischen Produktionsbedingungen mit der Theorie über die Funktion des Bewußtseins als „Reizschutz“ verbunden, wie sie Freud 1921 in „Jenseits des Lustprinzips“ entworfen hat:

„Alle Arbeit an der Maschine erfordert . . . frühzeitige Dressur des Arbeiters“ ((K. M.: Das Kapitel, I, S. 402)). Von Übung muß diese Dressur unterschieden werden. Übung, im Handwerk allein bestimmend, hatte in der Manufaktur noch Raum . . . Der ungelernte Arbeiter ist der durch die Dressur der Maschine am tiefsten Entwürdigte. Seine Arbeit ist gegen Erfahrung abgedichtet. An ihr hat die Übung ihr Recht verloren“²⁰⁰.

Die Maschine wendet den Menschen an, nicht der Mensch die Maschine. Die Arbeit, wie sie damit verbunden ist, zeichnet sich insofern durch „Gleichförmigkeit“ aus, als die Tätigkeit des Arbeiters auf wenige Handbewegungen reduziert wird, die sich immer wiederholen. In dieser Reduktion auf manuelle Monotonie findet seinen äußeren Ausdruck, was Marx als Abstraktion von der Konkretheit der Arbeit bezeichnet. Die Verausgabung der Arbeit wird nur mehr als abstraktes Arbeitsvermögen relevant, als Verausgabung einer Gallerte menschlicher Arbeit. Diese Form der abstrakten Verausgabung von Arbeitskraft setzt sich deutlich von der „Übung“ ab, wie sie in der Abarbeitung an einem Gegenstand unter handwerklichen Bedingungen erreicht wird. „Übung“ beinhaltet die unmittelbare Auseinandersetzung des Produzenten mit seinem Produkt: in dem Maße, wie er die Gesetzmäßigkeit seines Materials erfährt, bildet sich bei ihm die Fertigkeit aus, dieses richtig zu verwerten. Die Anverwandlung des Materials für seine Zwecke beinhaltet die Ausbildung konkreter „Erfahrung“,

d. h. seine elementarische Auseinandersetzung mit Natur schlägt sich als „Übung“ nieder und konstituiert damit eine Art Vertrautheit mit den Bedingungen des Individuums und seiner es umgebenden Realität.

Demgegenüber grenzt Benjamin die spezifische Form der Arbeit unter kapitalistischen Bedingungen ab: An die Stelle der „Übung“ als Ausdruck unmittelbarer Beziehung zur Natur tritt die „Dressur“. Der Arbeiter wird auf immer weniger Handgriffe abgerichtet, deren Gesetzmäßigkeit ihm die Maschine aufzwingt. Damit ist er — wie Benjamin sagt — „abgedichtet gegen Erfahrung“.

Worauf der Arbeiter reagiert, das sind die „Choks“, die ihm die Apparatur versetzt; der Arbeiter selbst wird damit zum Apparat, zum Automaten, dessen Reaktionen in Anstößen begründet sind, die ihm von außen zugefügt werden. Von „außen“ kommen sie, weil sie außerhalb des Bereichs liegen, den der unmittelbare Arbeitsprozeß vermittelt.

Die Wahrnehmung der Umwelt ist hier eine radikal andere: Sie steuert sich nicht nach dem Grad der eigenen „Übung“, d. h. nach dem Maße des Verhältnisses des unmittelbaren Produzenten zu seinem natürlichen Material, sondern nach Eindrücken, die in keiner direkten Vermittlung zum Gegenstand des Arbeitsprozesses stehen. Das auf „Gleichförmigkeit“ dressierte Individuum „lernt“ nicht mehr über seine Abarbeitung am „natürlichen“ Gegenstand, sondern über Reizauslösungen, die ihn von außen her erreichen und ihn auf eine ganz spezifische Weise konditionieren.

An dieser Stelle greift Benjamin auf die Freudsche Theorie vom Bewußtsein als „Reizschutz“ zurück und versucht mit dieser Konzeption die Art und Weise von Lernprozessen zu erklären, die eben nicht mehr auf „Übung“ und unmittelbare Erfahrung mit dem bearbeiteten Gegenstand begründet sind, sondern ihr Wissen über das „Parieren“ von „Choks“ bezieht.

Am Beispiel des Straßenpassanten formuliert Benjamin in anderem Zusammenhang: sich durch den Verkehr der großen Stadt zu bewegen,

„bedingt für den einzelnen eine Folge von Choks und von Kollisionen“²⁰¹

Benjamin spricht hier auch von der „Dressur“ des einzelnen durch die Anstöße von außen und er nennt es ein

„Training komplexer Art . . . , (dem) die Technik das menschliche Sensorium“²⁰².

ausgesetzt und unterworfen hat.

„Trainiert“ wird das menschliche Sensorium durch eine Vielzahl von Choks, auf die es zu reagieren hat. Die Rezeption der Realität wird in bisher nicht gekanntem Maße über Impulse, über Kollisionen vermittelt, auf die der Einzelne zu reagieren hat. Seine Reaktion ist für ihn lebenswichtig: von deren Gelingen hängt seine Funktionsfähigkeit ab. In diesem Zusammenhang gewinnt gerade das Bewußtsein die wichtige Bedeutung, diese Impulse reflexiv zu verarbeiten, d. h. sie zu parieren, ohne daß sie sich traumatisch niederschlagen können. Das Bewußtsein erhält damit die wichtige Aufgabe, dem „Chok“ seine bedrohliche Wirkung zu nehmen und ihn reflexiv zu bewältigen; in der bewußten Reaktion auf ein bisher unbekanntes Phänomen wird an die Stelle der traumatischen Spur, die ein „Unerkanntes“ hinterläßt, reflektiertes Verhalten gesetzt. Damit schlägt sich der „Chok“ als Erkenntnis nieder²⁸³. „Gesteigerte Geistesgegenwart“ ist die Voraussetzung und Bedingung einer geglückten Rezeption, die auf dem Mechanismus der „Chok“ — bzw. „Reiz“-Abwehr oder -bewältigung beruht. Und die „Reizabwehr“ erweist sich als gelungen, wenn der Impuls derartig pariert wird, daß er reflexiv verfügbar wird, d. h. wenn er seinen Begriff zu erkennen gibt.

Benjamins Theorie einer qualitativ neuen Form der Wahrnehmung ist also einerseits in dem ökonomischen Prozeß der „Abdichtung“ des Arbeitsprozesses gegen „Erfahrung“ begründet, andererseits in dem psychischen Vorgang der Reaktion des Bewußtseins auf Chokeindrücke. Die Abdichtung des Arbeitsprozesses gegen Erfahrung etabliert an deren Stelle ein Verhaltensmuster, das aus Impulsen „lernt“. Und genau dieser Form von chok-parierender Wahrnehmung entspricht in Benjamins Vorstellung die innerste Produktions- und Rezeptionsstruktur des Films: er reagiert in idealer Ergänzung auf diese Art von kognitiver Realitätsaneignung.

„Es kam der Tag, da einem neuen und dringlichen Reizbedürfnis der Film entsprach. Im Film kommt die chokförmige Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung. Was am Fließband den Rhythmus der Produktion bestimmt, liegt beim Film dem der Rezeption zugrunde“²⁸⁴.

Der Rhythmus des Fließbandes ist dadurch gekennzeichnet, daß die Gleichförmigkeit seiner Bewegung mit den immer wiederkehrenden und gleichen „Choks“ durchsetzt ist, die es dem Arbeiter versetzt, um ihn zu bestimmten Handlungen der Bedienung zu provozieren. Dasselbe im Bereich der Rezeption scheint Benjamin beim Film vorzuliegen.

Dessen Struktur ist ihm formal ebenfalls auf die „chokförmige Wahrnehmung“ ausgerichtet: die Gleichförmigkeit der Bewegung, in der die Bilderfolge am Beschauer vorbeiläuft, ist mit einer ständigen „chokförmigen“ Kollision verbunden, der der Betrachter ausgesetzt wird.

Wichtig daran ist, daß die einzelnen Bilder bzw. deren „Direktiven“ — infolge ihrer konstruierten Montage — den Betrachter an der assoziativen Kontemplation hindern. „Abgelenkt“ wird er von seinen Assoziationsmechanismen und durch „Choks“, d. h. durch Bildeindrücke, die ihm so nicht geläufig sind und deshalb „chokartige“ Struktur haben, zu gesteigerter Geistesgegenwart gezwungen, zur Reflexion im obigen Sinn.

Im Film entdeckt Benjamin somit das avancierteste Medium optischer Wahrnehmung und gleichzeitig eine radikal neue Qualität der Rezeption: ein nicht-kontemplativer Lernprozeß fällt mit einer Rezeptionshaltung zusammen, die an die Stelle der „Sammlung“ — wie oben schon angedeutet — die „Zerstreuung“ setzt.

e) „Kritische Zerstreuung“: massenhafte Rezeption und gesellschaftliche Wahrheit

„Die Masse ist eine matrix, aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neu geboren hervorgeht. Die Quantität ist in Qualität umgeschlagen: die sehr viel größeren Massen der Anteilnehmenden haben eine veränderte Art des Anteils hervorgebracht“²⁸⁵.

Daß die „Masse“ eine „Matrix“, also der Nährboden ist, „aus dem gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neu geboren hervorgeht“, schafft eine klare Abgrenzung von bürgerlichem „Kunst“- und „Massen“-Verständnis und muß auch für Adorno eine geradezu ungeheure Provokation gewesen sein. Benjamin hält fest, daß es eben nicht die Bedingungen der Esoterik sind, die der gesellschaftlichen Wahrheit auf den Fersen bleibt, sondern daß einzig und allein eine solche Produktion von „künstlerischen“ Gebilden zu dieser Leistung fähig ist, die dem tiefgreifenden Umwandlungsprozeß Rechnung trägt, wie er aus der Konfrontation der „Massen“ mit den Kunstwerken hervorgegangen ist. Das Auftreten der „Massen“, ihr „leidenschaftliches Anliegen... die Dinge räumlich und menschlich näher zu bringen“²⁸⁶, hat bei Benjamin nichts mehr vom elitären Horror vor den „Massen“ an sich und auch Adornos Bedenken vor der kulturellen Barbarei, die sich im „Kollektivismus“ dieser „Massen“ anbahnt, zäh-

len bei ihm nicht als legitime Argumente: denn sie verdecken, was selbst in der „verrufenen Gestalt“, in der dieser veränderte „Anteil“ der Massen vorkommt, an fundamental neuen Möglichkeiten sich abzeichnet. Deswegen warnt Benjamin:

„Es darf den Betrachter nicht irremachen, daß dieser Anteil zunächst in verrufener Gestalt in Erscheinung tritt“²⁸⁷.

Und was diese Teilnahme der Massen an der Kultur so „verrufen“ macht, wird bei Benjamin geradezu zum archimedischen Punkt einer materialistischen Theorie massenadäquater „Kunst“-Rezeption: für ihn enthält der Tatbestand,

„daß die Massen Zerstreuung suchen, die Kunst aber vom Betrachter Sammlung verlangt“²⁸⁸,

den Schlüssel für eine materialistische Rezeptionsästhetik.

Benjamin kennzeichnet den Unterschied zwischen „Zerstreuung“ und „Sammlung“ folgendermaßen:

„Zerstreuung und Sammlung stehen in einem Gegensatz, der folgende Formulierung erlaubt: Der vor dem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darein; er geht in dieses Werk ein, wie die Legende es von einem chinesischen Maler beim Anblick seines vollendeten Bildes erzählt. Dagegen versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich“²⁸⁹.

„Anteil“ hat die Masse an der „Kunst“ vor allem in der Form des Films; die Lichtspielhäuser sind sozusagen die Brennpunkte dieser Anteilnahme. Hier findet das neue Rezeptionsverhalten seinen adäquaten Ausdruck: In der Betrachtung des Films formiert sich ein Verhalten, das, aufgrund der „chokartigen“ Struktur der Bilderfolge, auf der „Zerstreuung“ basiert.

So bezieht sich die „Zerstreuung“, die der Betrachter im Lichtspielhaus erfährt, im Sinne Benjamins auf eine Situation, in der der einzelne an der Reproduktion seiner Assoziationen bzw. seiner Klischees gehindert wird. Nicht einer Bewußtlosigkeit in der Rezeption wird hierbei das Wort geredet, sondern eine ganz spezifische Form der Wahrnehmung anvisiert; Benjamin interessiert vorerst die Abgrenzung dieser neuen Qualität von Rezeption von der tradierten Haltung der „Sammlung“.

„Sammlung“ bzw. „Versenkung“ in den Gegenstand ist ein Kennzeichen traditionellen Verhaltens gegenüber Kunstgegenständen. Wie

der Maler selbst in seinem Bild aufgeht, so soll der Betrachter oder Rezipient im weitesten Sinne im Gegenstand „aufgehen“. Dieser selbst zu werden, ist für die „versenkende Haltung“ das höchste Ziel, da sich nur in der Hingabe an den Gegenstand Teilhabe an dessen Vollendung erlangen läßt. Das „Aufgehen“ im Gegenstand, um dessen Sinn zu realisieren, bedeutet in diesem Fall die Selbstaufgabe des Rezipienten: er existiert nur mehr, insofern er das Kunstwerk selbst geworden ist.

Demgegenüber, so formuliert Benjamin, „versenkt die zerstreute Masse... das Kunstwerk in sich“; bzw. anders formuliert: das Kunstwerk hebt sich selbst ohne Rest im Rezipienten auf und verzichtet dabei notgedrungen auf seine „auratische Unnahbarkeit“. Sein Aufgehen in der rezipierenden Masse signalisiert das Ende seines metaphysischen Anspruchs, der dem Betrachter unbedingte Rücksicht gegenüber seinem ästhetischen Geheimnis abverlangt, und indem sich das „Kunstwerk“ derart an die „Masse“ ausliefert, unterstellt es sich mit innerer Notwendigkeit dem Primat der Verwertbarkeit seiner Wahrheit für originär nicht-ästhetische Zwecke. Es selbst begibt sich damit in die Rolle des Mittels und verlagert seinen Zweck aus sich heraus in die Anforderungen nicht-ästhetischer Realität. Und noch konsequenter weitergetrieben: daß die „Masse“ als „zerstreute... das Kunstwerk in sich“ versenken kann, verlangt von diesem, daß es in seiner Produktion das Problem „zerstreuter“ Rezeption reflektiert und gelöst haben muß. Seine Ästhetik hat sich am Tatbestand der Massen zu orientieren und diese eben nicht mehr an der etablierten klassischen Kunsttheorie.

(Wenn Benjamin von „Masse“ spricht, so kennzeichnet es nur die Borniertheit seiner Kritiker, wenn sie diesen Begriff mit seiner elitär-pejorativen Bedeutung innerhalb bürgerlichen Sprachgebrauchs identifizieren. „Masse“ im Benjaminschen Sinn ist immer schon ökonomisch-bestimmte, materialistische Kategorie und in ihr ist das differenzierte Wissen um globale Vergesellschaftungsprozesse eingegangen, die die Individuen den allgemeinen Bedingungen der Lohnarbeit unterwerfen und sie so zur ökonomisch gleichförmigen „Masse“ werden lassen. Darin ist nichts Kulturfeindliches oder Regressives; im Gegenteil: diese „massenhafte“ Vereinheitlichung schafft die Voraussetzung zur endgültigen Abschaffung aller Klassen und produziert im Proletariat die praktische Kraft, die z. B. die „auratischen“ Anliegen „hoher Kunst“ erst Wirklichkeit werden lassen kann: Deren Harmoniestreben entspricht auf der realen geschichtlichen Ebene die konkrete Befreiung der Menschen von entfremdeten Zuständen. Und wie der Begriff der

„Masse“ in Wahrheit eine gewachsene gesellschaftliche Kraft bezeichnet, die Humanität erst verwirklichen kann, so ist auch der Begriff der „Zerstreuung“ nicht mit ideologischer Unterhaltung zu verwechseln, wie sie die Kulturindustrie produziert und damit erst solche „Massen“ schafft, die — in politischer Apathie und Beschränkung befangen — keinen anderen Zweck mehr haben, als dem kapitalistischen Produktions- und Konsumptionsprozeß willfährig zu sein.)

Am Beispiel der Architektur verdeutlicht Benjamin dann sein Modell einer „zerstreuten“ Rezeption.

„Die Architektur bot von jeher den Prototyp eines Kunstwerks, dessen Rezeption in der Zerstreuung und durch das Kollektivum erfolgt“²⁷⁰.

Bauten werden sowohl „optisch“²⁷¹ wie vor allem „taktisch“²⁷² rezipiert. Zumindest für die „taktische“ Rezeption ist eine Haltung der Kontemplation, der „Sammlung“ gar nicht denkbar.

Der Aneignung des architektonischen Kunstwerks entspricht eine Haltung der praktischen Inbesitznahme. Sozusagen als zerstreuter „gewöhnt“ sich der Rezipient an die „Direktiven“, die ihm die Struktur des architektonischen Gegenstandes zukommen läßt. In dieser „taktischen“ Rezeption sieht Benjamin ein Beispiel für eine nicht-kontemplative Haltung; hier zeigt sich ihm das alternative Modell einer Rezeption in der „Gewöhnung“.

„Gewöhnen kann sich auch der Zerstreute. Mehr: Gewisse Aufgaben in der Zerstreuung bewältigen zu können, erweist erst, daß sie zu lösen einem zur Gewohnheit geworden ist. Durch die Zerstreuung, wie die Kunst sie zu bieten hat, wird unter der Hand kontrolliert, wieweit neue Aufgaben der Apperzeption lösbar geworden sind. Da im übrigen für den einzelnen die Versuchung besteht, sich solchen Aufgaben zu entziehen, so wird die Kunst deren schwerste und wichtigste da angreifen, wo sie Massen mobilisieren kann. Sie tut es gegenwärtig im Film“²⁷³.

„Zerstreut“ sein heißt demnach nicht, vom Wesentlichen abgelenkt zu werden, sondern von einer ideologischen Rezeptionsweise. Die Rezeption in der „Zerstreuung“ soll dem Gegenstand in seiner Wahrheit keinen Abbruch tun; sie ist — wie Benjamin es sieht — unter gewissen gesellschaftlichen Umständen die einzig adäquate Form, anstehende Aufgaben richtig — und das heißt hier immer auch schon massenhaft — bewältigen zu können²⁷⁴.

Das Lernen in der „Zerstreuung“ jedoch ist nicht obligatorisch: das Training „zerstreuter“ Apperzeption und die adäquate Einrichtung des zu rezipierenden Gegenstandes sind die Vorbedingungen. Worauf es Benjamin hier ankommt, ist die Ausrichtung des Interesses auf eine „künstlerische“ Produktion, die in sich die Bedingungen „chokartiger“ Rezeption in richtiger Weise verwirklicht. Insofern der Film für ihn das „eigentliche Übungsinstrument“²⁷⁵ für diese tiefgreifende Neuorientierung der Apperzeption ist, konzentriert sich seine Bemühung auf eben dieses Medium. Als avanciertestes fällt ihm die Aufgabe zu, sich seiner immanenten Struktur reflexiv zu bemächtigen und in ihr Lernprozesse zu initiieren, die revolutionär sind.

Benjamins Argument, daß für „den einzelnen die Versuchung besteht, sich solchen Aufgaben zu entziehen“, unterstreicht die Notwendigkeit einer stringenten und umso konsequenteren Reflexion der Bedingungen dieses Mediums Film. Damit seine „Choks“ revolutionäre sein können, bedarf es einer „Montage“, die es dem einzelnen verweigert, sich deren „Direktiven“ zu entziehen. Die „Zerstreutheit“ muß mit der Konstruktion der Bilderfolge zusammenfallen, die erst das revolutionäre Resultat zu garantieren in der Lage ist.

Die Massen zu mobilisieren würde dann bedeuten, deren Apperzeptionsgewohnheiten mittels des auf den Chok angelegten Mediums Film in der Weise entgegenzukommen, daß innerhalb der „Zerstreutheit“ Erkenntnis vermittelt wird. Die neue Weise der Wahrnehmung, wie sie sich durch den Produktionsprozeß herausgebildet hat, darf nicht vorschnell als Verfallsform abgewertet und negiert werden, sondern man muß sie als eine neue Qualität erkennen und innerhalb ihrer Struktur das Problem der Vermittlung von spezifischer „Zerstreuung“ und kritischer Einsicht lösen²⁷⁶.

„Der Film drängt den Kultwert nicht nur dadurch zurück, daß er das Publikum in eine begutachtende Haltung bringt, sondern auch dadurch, daß die begutachtende Haltung im Kino Aufmerksamkeit nicht einschließt. Das Publikum ist ein Examinator, doch ein zerstreuter“²⁷⁷.

In dem Maße, wie der Film nicht mehr symbolischer Repräsentant eines Göttlichen sein muß, will er den Betrachter derart von sich „ablenken“, daß dieser sich eben nicht mehr in ihn „versenkt“ und in ihm untergeht, sondern daß er sich vollständig seines Inhalts bemächtigt und selbst als bereichertes Individuum dem „Kunstwerk“ den Rücken kehrt und dessen Geheimnis mit sich führt. „Zerstreutsein“ immuni-

siert dann gleichzeitig gegen die Gefahr, sich dem Gegenstand auszuliefern und ihn zum Sinn der Rezeption zu machen: Der Betrachter soll sich nicht verlieren bzw. auf die „asoziale“ Haltung isoliert-individualistischer Kontemplation regredieren. Seine originäre Aufgabe ist seine Organisiertheit in der „Masse“ und die daraus entstehende Problematik klassenkämpferischer Praxis: Insofern hindert ihn seine „Zerstreuung“ in durchaus produktiver Weise an einer Haltung, die ihn dieser kollektiven Aufgabe entziehen will.

Als zweites kommt hinzu, daß diese „Zerstreuung“ für Benjamin durchaus mit der „begutachtenden“, „examinierenden“ Haltung vereinbar sein kann — vorausgesetzt, das (Film-)„Kunstwerk“ hat diese erkenntnistheoretische Problematik in sich zur Lösung gebracht. Das würde bedeuten: das „Kunstwerk“ muß verhindern, daß seine Rezeption das einzelne Individuum in eine Rezeptionshaltung zwingt, die es aus seiner massenhaften Organisiertheit heraussprengt und es seiner kollektiven Problemstellung entfremdet. Es muß dafür sorgen, daß seine Inhalte dem Gegenteil seiner selbst zu Buche schlagen: Ästhetisches hat in materialistische Politik überzugehen. Ist der Rezipient ein „zerstreuter Examinator“, so geht seine Sensibilisierung nicht in der Erweiterung ästhetischer Kompetenz auf, sondern in der Zunahme gesellschaftskritischer Einsichten und im Ausbau revolutionärer Lebenspraxis.

Das „Kunstwerk“ im Sinne Benjamins führt auf kollektive Praxis hin, sie ist diese jedoch nicht selbst. Sein innerster Zweck ist es, sich selbst in dem Augenblick zurückzuziehen, wo der Rezipient seiner Wahrheit innegeworden ist und sie in seine revolutionäre Praxis integrieren konnte. Es will den Betrachter letztlich in die Lage versetzen, durch die Erweiterung seiner kritischen Erkenntnismöglichkeit die heutige Notwendigkeit von Kunst überhaupt zu beseitigen: denn wo diese auf den gesellschaftlichen Grund ihrer Existenz und auf ihre humane Intention verweist, wird einsichtig, daß sie immer schon als geistige Negation bestehender Inhumanität verstanden werden muß. Ihrem Anspruch gerecht zu werden bedeutet dann in letzter Konsequenz, eine solche Praxis zu initiieren, die diese Form „scheinhaften“ Widerstandes — und das darf hier nicht als Abwertung verstanden werden — überflüssig macht. Der „zerstreute Examinator“ ist der Prototyp eines „Kunst“-rezipienten, der im Kunstgenuß seiner proletarischen Praxis nicht verlustig geht und unbeirrt das Kunstwerk dazu „ausbeutet“, dieser proletarischen Praxis die nötige geistige Gewalt dazuzugewinnen.

D. Organisation der Massen und intellektuelle Verantwortung

1) *Faschistische Massenkunst: Erkenntnisabwehr und kultische Medienverwendung*

a) „Ästhetisierung der Politik“: Kunst als herrschaftsstabilisierender Faktor

„Kunst“, in der sich die „Massen“ selbstverständigen, ist noch längst nicht „Massenkunst“, wie sie kapitalistische bzw. faschistische Kulturindustrie projiziert. Diesen Unterschied arbeitet Benjamin im Nachwort zu diesem Aufsatz heraus und schafft hier nochmals ein eindringliche Abgrenzung eines „zerstreuten Examinators“ von einem in der Masse „zerstreuten“ und politisch entmündigten:

„Der Faschismus versucht, die neu entstandenen proletarischen Massen zu organisieren, ohne die Eigentumsverhältnisse, auf deren Beseitigung sie hindringen, anzutasten. Er sieht sein Heil darin, die Massen zu ihrem Ausdruck (beileibe nicht zu ihrem Recht) kommen zu lassen. Die Massen haben ein Recht auf Veränderung der Eigentumsverhältnisse; der Faschismus sucht ihnen einen Ausdruck in deren Konservierung zu geben“²⁷⁸.

Der Faschismus ist für Benjamin nichts, was sich außerhalb der kapitalistischen Produktionsverhältnisse entwickelt hätte. In ihm sieht er eine ganz spezifische Form der Bewältigung der Widersprüche, wie sie notwendigerweise mit dieser Gesellschaftsform verbunden ist. Die „Eigentumsverhältnisse nicht anzutasten“ bedeutet, die Widersprüche einer auf Warenproduktion angelegten Ökonomie innerhalb ihres eigenen Systems zu „lösen“: d. h. unter Aufrechterhaltung des kapitalistischen Privateigentums. Insofern diesem Prinzip privatkapitalistischen Eigentums die Tendenz der allseitigen Vergesellschaftung in immer größerem Maße entgegensteht, bedeutet der Faschismus nichts anderes als die extremste „Lösung“ der dadurch entstandenen Antagonismen.

Wenn Benjamin schließt:

„Der Faschismus läuft folgereicht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus“²⁷⁹,

so bedeutet das, daß die Medien des Ausdrucks und der Darstellung — und ihnen fällt nicht zuletzt die „Lösung“ der Widersprüche zu — ausschließlich ideologische und verschleiende Funktionen zu erfüllen haben.

„Ästhetisierung der Politik“ heißt dann, die objektiven Verhältnisse und Tendenzen im „falschen Schein“ zu verklären. Die Aufrechterhaltung falschen Bewußtseins — im Faschismus geschieht dies unverhohlen gewaltsam — wird zur zentralen Aufgabe faschistischer Kunstpolitik. Der „Ausdruck“, zu dem der Faschismus die Massen kommen läßt, muß der Einlösung ihres „Rechts“ zuwiderlaufen; das geschieht nicht zuletzt dadurch, daß den Ausdrucksmedien — und durch sie können sich die Individuen „massenhaft“ über ihre konkrete Situation verständigen — gewaltsam „kultische“ Funktionen zugeschrieben werden, wie sie ihrer objektiven Struktur — die Benjamin am Film herauszuarbeiten versucht hat — entgegenstehen. Im „Pariser Brief“ — entstanden 1936 — beschreibt Benjamin das Verhältnis von „faschistischer“ und „proletarischer“ Massenkunst näher. Er bezeichnet hier die „faschistische“ Kunst als „monumental“²⁸⁰, wobei er hervorhebt, daß nicht jede Massenkunst monumental sein muß²⁸¹. Diese „faschistische“ Kunst wird für ihn nicht nur

„für Massen, sondern auch *von* Massen exekutiert“²⁸².

Benjamin folgert daraus:

„Danach läge die Annahme nahe, die Masse habe es in dieser Kunst mit sich selbst zu tun, sie verständige sich mit sich selbst, sie sei Herr im Hause. . .“²⁸³

Die Einsetzung der „künstlerischen“ Mittel für den Prozeß der Selbsterfahrung der Individuen verhindert jedoch die faschistische Kunstpolitik. Und es ist die „Elite“, wie Benjamin sagt — sowohl im ökonomischen wie im „bildungsprivilegierten“ Sinn —, die diese Selbstverständigung zu verhindern weiß.

b) „Elite“ oder „Klassenkämpfer“: faschistische und proletarische Kunstpraxis

Die „Elite“

„wünscht in der Kunst keine Selbstverständigung der Masse. Denn dann müßte diese Kunst eine proletarische Klassenkunst sein, durch

die die Wirklichkeit der Lohnarbeit und der Ausbeutung zu ihrem Recht, das heißt auf den Weg ihrer Abschaffung käme. . . Der Faschismus ist also daran interessiert, den funktionalen Charakter der Kunst derart einzuschränken, daß keine verändernde Einwirkung auf die Klassenlage des Proletariats . . von ihr zu befürchten ist“²⁸⁴.

Das „Selbstverständnis der Masse“ in der „Kunst“ hätte zur Voraussetzung, daß alle zur Verfügung stehenden „künstlerischen“ Medien zur Vermittlung kritischer Einsicht in den gesamtgesellschaftlichen kapitalistischen Zusammenhang eingesetzt würden. Ein solcher Begriff von „Kunst“ hätte sich — wie oben ausgeführt — natürlich radikal vom traditionellen geschieden und wäre einer „proletarischen Klassenkunst“ gewichen, die dem Proletariat nicht „ewige Werte“ und „hohe Kultur“ schafft, sondern in der sich Klassenbewußtsein bilden kann und die davon ausgeht, daß ihr ästhetisches Anliegen immer schon seine Transformation in politische Praxis benötigt. Dem liegt keine Verwechslung von Ästhetik und Politik zugrunde, sondern die fundamentale Einsicht, daß das geistige „Bildungsprivileg“ nur dann in geschichtliche Wahrheit übergeführt werden kann, wenn es sich in richtiger Weise auf sein materielles Komplement bezieht, das ihm genauso entfremdet wurde wie es selbst diesem. Und genau aus diesem Grund ist es konsequent, den abgespaltenen ästhetischen Bereich aus seiner scheinhaften Autonomie herauszusprengen und die dort enthaltenen Potenzen in ihrer revolutionär-gesellschaftlichen Funktionsfähigkeit zu reflektieren. Insofern innerhalb der Entfaltung der Produktionsmittel und der grundlegenden Veränderung der Apperzeptionsweisen unter kapitalistischen Bedingungen Voraussetzungen geschaffen wurden, die innerhalb des Bereichs der Medien wissenschaftliche Aufklärung mit ästhetischer Sinnlichkeit zusammenfallen lassen, erhält die Ausrichtung der „Kunst“ an diesen neuen „Idealen“ volle Legitimität. Das verlangt jedoch vom „Künstler“ als „Produzenten“ die volle Einsicht in die qualitativ neuen nicht-auratischen Möglichkeiten innerhalb der modernen technischen Medien und es setzt natürlich seine Emanzipation vom bürgerlichen Künstler zum revolutionären Intellektuellen voraus. Auf jeden Fall bildet der Marxsche Materialismus die unverzichtbare Grundlage all seines Tuns.

2) Proletarische Klassenkunst: statt „Monumentalität“ kritische Selbstverständigung

a) „Kunst“ und „Aufklärung“: Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit

Der revolutionären Verantwortung des Intellektuellen ist Benjamin in exemplarischer Weise nachgekommen und umso überzeugender gerade dadurch, daß seine revolutionäre intellektuelle Praxis darin bestand, auf der Ebene ästhetischer Theoriebildung Klarheit geschaffen und sowohl an den Medien wie an den Produzenten selbst die revolutionäre Möglichkeit und Verpflichtung herausgearbeitet zu haben. Seine Reflexion der spezifischen Situation der Kunst unter den Bedingungen technischer Reproduzierbarkeit leistet ein Doppeltes: Zum einen erfaßt und destruiert sie als wesentliches Merkmal bürgerlicher Kunsthaltung die Vorstellung von Autonomie und scheinhafter Versöhnung in der individualistischen „Versenkung“. Zum anderen jedoch arbeitet sie innerhalb dieser Kunst selbst den revolutionären Prozeß des „Erwachens“ heraus, der darauf abzielt, diese Autonomie in ihrer ideologischen Beschränktheit zu entlarven und deren humanen Anspruch auf „Versöhnung“ auf real verändernde humane Praxis zu verpflichten.

Kunst wird damit noch längst nicht doktrinär totgesagt, sondern fürs Erste wird herausgearbeitet, wie innerhalb der Kunst Qualitäten gesellschaftlicher Selbstreflexion entstehen. Und es geht auch nicht um Revolution als Revolution in der Kunst — Benjamin hat sich nie der Position angeschlossen, die der geistigen Produktion die Rolle einer Stellvertreterin konkreter Revolution zuerkennt —, sondern er arbeitet heraus, wie im Bereich geistiger Produktion intellektuelle Möglichkeiten entstehen, der Notwendigkeit gesellschaftlicher Veränderung den richtigen theoretischen Ausdruck zu verleihen und revolutionäres Wissen zu vermitteln. Seine Vorstellung von „proletarischer Klassenkunst“ hat sicher nichts mit dem vulgärmaterialistischen Klischee einer „Kunst fürs Volk“ gemein: Dem Volk soll nicht — analog wie dem Bürgertum — ein kultureller Bereich seiner täglichen profanen Praxis beigegeben werden, der es über die Misere des Alltags erhebt, sondern in dieser „Kunst“ soll — wie Benjamin im Surrealismusaufsatz formuliert — ein hundertprozentiger „Leib- und Bildraum“ anvisiert werden, innerhalb dessen alltägliche Praxis und deren sinnlicher Ausdruck zu einer revolutionären Einheit zusammenfinden. Diese „Kunst“

produziert die revolutionäre Theorie des proletarischen Alltags und sie schafft damit die Voraussetzungen, aus diesem Alltag heraus dessen Abschaffung ins Werk zu setzen.

Ebenso wenig geht es bei ihm um Vorstellungen, bürgerliche Kulturwerte dem Proletariat anzudienen und dieses auf bürgerliches Kunstverständnis und entsprechendes Rezeptionsverhalten einzuschwören. Das Proletariat braucht anderes: und deswegen hat sich eine „proletarische Klassenkunst“ darum zu kümmern, wie die Zwänge des Kapitalverhältnisses dort so zu Bewußtsein kommen können, daß das proletarische Leiden auf den Begriff gebracht wird und den konkreten Ausweg vorzeichnet. Daß die „Massen“ sich in der „Kunst“ verständigen können, verlangt von dieser, daß sie eben nicht wie die bürgerlichen oder faschistischen Surrogate „die suggestiven Energien ihrer Wirkung auf Kosten der intellektuellen und aufklärenden“²⁸⁵ verstärkt, sondern sie muß den „Ausdruck“, zu dem die „Massen“ kommen wollen, am Maßstab rationaler Aufklärung orientieren. Die „Massen“ müssen sich als revolutionäre massenhaft-vergesellschaftete Individuen organisieren, nicht als massenhafte „Monumente“; dieser Ausdruck verleiht ihnen zwar ein narzistisches Selbstgefühl von Grandiosität, in Wahrheit jedoch verbirgt sich hinter ihm die totale „Lähmung“.

b) „Monumentalität“: zur reaktionären Kanalisierung der proletarischen Massen

Mit den Mitteln der „Monumentalität“ in ihrer extremsten Gestalt arbeitet der Faschismus. Der „monumentale Charakter“²⁸⁶ ist sein „künstlerischer“ Hebel, den für eine mögliche Revolution funktionalen Charakter der „Kunst“ derart einzuschränken, daß in ihr eine „verändernde Einwirkung auf die Klassenlage des Proletariats“ nicht mehr zu befürchten ist. Die Monumentalisierung bewirkt sowohl, daß die bestehende Wirtschaftsordnung „ihren ‚Ewigkeitszügen‘ nach, das heißt, als unüberwindlich“²⁸⁷ dargestellt wird, wie sie auch

„die Exekutierenden ebenso wie die Rezipierenden in einen Bann (versetzt), unter dem sie sich selber monumental, das heißt unfähig zu wohlüberlegten und selbständigen Aktionen erscheinen müssen. Die Kunst verstärkt so die suggestiven Energien ihrer Wirkung auf Kosten der intellektuellen und aufklärenden. Die Verewigung der

bestehenden Verhältnisse vollzieht sich in der faschistischen Kunst durch die Lähmung der (exekutierenden oder rezipierenden) Menschen, welche diese Verhältnisse ändern könnten“²⁸⁸.

„Sich selbst monumental zu erscheinen“ katapultiert die Selbstwahrnehmung in den pathologischen Bereich omnipotentwahnhafter Realitätsverleugnung. Einem solchen Selbstbewußtsein ist das kritische Instrumentarium abhandengekommen, mit dem es sich wie seine Umwelt einer realistischen Kontrolle unterziehen könnte. Aber genau darauf zielt faschistische Kulturpolitik ab: Die „Massen“ selbst sollen sich als „Monumente“ begegnen und in dieser narzißtischen Versenkung in sich selbst vergessen, daß ihrer eingebildeten „Monumentalität“ auf der Ebene konkreter Gesellschaftlichkeit die absolute Selbstentfremdung von ihren objektiven Bedürfnissen und Aufgaben entspricht. Sowohl als „exekutierende“ wie auch als „rezipierende“ verbleiben sie in der „lähmenden“ Gestalt eines „Monuments“ befangen, und wie sie mit sich und ihrer „Umwelt“ wie mit „kultischen“ Gegenständen umgehen, so entspricht auch ihre politische Haltung der gläubiger Loyalität: Sie vollstrecken sogar noch den eigenen Untergang, wo dieser sich als dem „Kult“ zugehörig behauptet.

Die „Ästhetisierung“ des Politischen hat das Ziel, den bestehenden Herrschaftsverhältnissen „kultische“ Dimensionen zu verleihen, d. h. eine Haltung zu initiieren, die sich den Gegenständen verehrend und damit konservierend, bzw. nicht „antastend“ nähert. In jedem Fall jedoch sind die exekutierenden wie die konsumierenden Massen

„nicht die Wissenden, sondern ganz im Gegenteil die Düpierten“²⁸⁹.

Im Krieg findet der faschistische Versuch, die durch den Produktionsprozeß freigesetzten Energien innerhalb unrevidierter Produktionsverhältnisse zu ihrem „Recht“ kommen zu lassen, seinen konsequentesten und „monumentalsten“ Ausdruck:

„Der Krieg, und nur der Krieg, macht es möglich, Massenbewegungen größten Maßstabs unter Wahrung der überkommenen Eigentumsverhältnisse ein Ziel zu geben. So formuliert sich der Tatbestand von der Politik her. Von der Technik her formuliert er sich folgendermaßen: Nur der Krieg macht es möglich, die sämtlichen technischen Mittel der Gegenwart unter Wahrnehmung der Eigentumsverhältnisse zu mobilisieren“²⁹⁰.

Massenpsychologisch gesehen bedeutet der Krieg für Benjamin die

logische Folge und Notwendigkeit eines „Monumentalismus“, wie ihn der Faschismus zur „Lösung“ seiner gesellschaftlichen Widersprüche benötigt. In ihm erreicht das ästhetische Prinzip der „Monumentalität“ seine „Vollendung“. Marinettis Manifest zum Äthiopischen Krieg gibt darüber deutlichsten Aufschluß und führt exemplarisch vor, wie intellektuelle Tätigkeit, die sich den „Massen“ nicht verpflichtet weiß, aus eben diesen „Massen“ lebendiges Beiwerk zur technisch organisierten Apokalypse macht. Nicht nur sind die „Massen“ hier „Monumente“, sie sind gleichzeitig Material eines „monumentalen“ Zweckes, der außerhalb ihrer selbst liegt und in der perversen „Ästhetik“ massenhafter Selbstvernichtung seine Erfüllung findet.

c) „Politisierung der Kunst“: der intellektuelle Künstler als Produzent von revolutionärem Klassenbewußtsein

Marinetti spricht explizit von einer „Ästhetik des Krieges“ und bezeichnet diesen schlicht als „schön“. Die politische Katastrophe wird bei ihm derart ihrer menschlichen bzw. unmenschlichen Dimension entfremdet, daß sie als „Kunstwerk“ erscheinen kann. Und gerade an diesem extremen Beispiel läßt sich aufzeigen, wie die Ästhetisierung — gerade in ihrer *l'art pour l'art* Konzeption bei Marinetti — die profanste politische Zielsetzung verfolgt: Sie schafft einen künstlerisch-ideologischen Bezugsrahmen, innerhalb dessen die „Massen“, die diese Katastrophe selbst exekutieren, sich noch wie Giganten vorkommen müssen, deren Grandiosität erst in ihrer Selbstzerstörung zu ihrem adäquaten Ausdruck kommt. Diese Ästhetik verschleiern, daß sie dem a priori aporetischen Versuch einer kapitalistischen Produktionsweise, innerhalb ihrer antagonistischen Struktur fundamentale Widersprüche zu kanalisieren, den schönen Schein des Gelingens überstreift.

„Der imperialistische Krieg ist in seinen grauenhaften Zügen bestimmt durch eine Diskrepanz zwischen den gewaltigen Produktionsmitteln und ihrer unzulänglichen Verwertung im Produktionsprozeß (mit anderen Worten, durch die Arbeitslosigkeit und den Mangel an Absatzmärkten)“²⁹¹.

Benjamin geht davon aus, daß der „imperialistische“ Krieg Ergebnis eines fundamentalen Widerspruchs innerhalb der kapitalistischen Produktion ist: des Widerspruchs zwischen der ständigen Erweiterung der Produktion — tendenzielle Überproduktion — und der beschränkten

Möglichkeit deren Realisierung, d. h. deren Verwertung. Aufrüstung bzw. Krieg sind unter diesen Umständen konsequente und notwendige Mittel, Probleme der Arbeitslosigkeit — in denen gleichzeitig revolutionäres Potential sich entwickelt — und Probleme der Verwertung des Produzierten durch die gewaltsame Erweiterung der Märkte zu lösen. Die Aufgabe, die Massen derart zu „organisieren“, daß ihnen die Produktionsverhältnisse, in denen sie leben und unter denen sie objektiv zu leiden haben, als naturgegebene erscheinen, und daß ihnen sogar der Krieg zur fraglosen Selbstverständlichkeit oder unabänderlichen Notwendigkeit wird, ist hier die „Leistung“ faschistischer Kunstpolitik. Die

„Selbstentfremdung (der Menschheit) hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt. So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst“²⁹².

Der revolutionäre Intellektuelle Benjamins hat dies begriffen; in allen seinen möglichen Tätigkeiten — auch und vor allem in den „künstlerischen“ — bleibt er zwei Einsichten verpflichtet: einmal, daß er seine Funktion nur aus einer materialistischen Bestimmung des aktuellen kapitalistischen Gesellschaftszusammenhangs ableiten kann, und zum zweiten, daß er seine Produktionsmittel so zu reflektieren hat, daß sie den „Massen“ darüber Verfügung ermöglichen, was nur von den geistigen Produzenten aufgrund ihres „Bildungsprivilegs“ hergestellt werden kann: revolutionäre Theorie. Die „Kunst“ dieser revolutionären Intellektuellen bestimmt ihre Wahrheit am Grad des Klassenbewußtseins, das ihrer Rezeption entspringt.

IV. WALTER BENJAMIN: INTELLEKTUELLER REVOLUTIONÄR UND REVOLUTIONÄRER INTELLEKTUELLER

Benjamins Materialismus ist kein „Mißverständnis“. Seine Überlegungen zur Funktion des Intellektuellen im Spätkapitalismus gehören zum solidesten, was materialistische Theorie zu seinen Lebzeiten anzubieten hatte, und das negative Urteil läßt sich sehr geradlinig auf die Kollision zweier verschiedener Modelle von gesellschaftskritischer Theorie und Praxis zurückführen. Die Rezeption des materialistischen Werks von Benjamin — wie sie durch Adornos und Tiedemanns Kommentare entscheidend präjudiziert wurde — ist diesem allzu oft weder philologisch noch philosophisch gerecht geworden. Unter dem so hartnäckigen Vorurteil eines vulgärmaterialistischen Praxisverständnisses blieb lange Jahre verschüttet, daß Benjamin sein materialistisches Engagement über ein nur „philosophisches“ Interesse hinaus bis in Schlußfolgerungen vorangetrieben hatte, die ihn kompromißlos auf revolutionäre Praxis verwiesen. Daß er vor dieser radikalen Konsequenz nicht zurückschreckte, spricht allein für die wissenschaftliche und politische Integrität seines Denkens. In der Abwertung seiner Entscheidung für die Revolution rationalisieren seine Kritiker nichts anderes als ihre eigene Unfähigkeit, ebenso unkorruptierbar ihren wissenschaftlichen wie persönlichen Standort zu überprüfen und zu revidieren.

Benjamins Insistieren auf revolutionärer Praxis ist legitim und begründet. Es rekrutiert sich sowohl aus seiner eigenen Proletarisierungserfahrung als Intellektueller in einer kapitalistischen Gesellschaft wie auch aus der wissenschaftlichen Analyse dieser Gesellschaftsform, wie sie bei Marx vorliegt. Insofern das „Elend der Menschen und der Dinge“ aus seiner bisherigen Mystifikation als Schicksal herausgelöst wird und sich in konkreter gesellschaftlicher Praxis fundieren läßt, wird die Aufhebung des „Elends“, die Befreiung vom „Mythos“, die Überwindung der „Entfremdung“ zur konkreten Möglichkeit und Notwendigkeit. Geschichtlich richtige Praxis definiert sich dann als die Einlösung der im kapitalistischen Produktionsverhältnis eingeschlossenen Tendenz seiner eigenen qualitativen Aufhebung: die Errichtung der klassenlosen Gesellschaft ist ihr Inhalt.

Diese prinzipielle Einsicht in die Notwendigkeit der „Revolution“

führt bei Benjamin zu den zentralen Problemen der Produktion revolutionärer Theorie und deren Vermittlung. Unter Berücksichtigung des intellektuellen „Bildungsprivilegs“ erkennt er richtig die spezifisch kapitalistische Trennung von Kopf- und Handarbeit und er zieht daraus den zutreffenden Schluß, daß die praktische Negation des Kapitalverhältnisses, wie sie sich im Proletariat konstituiert, von dessen theoretischer abgespalten ist; unter kapitalistischen Produktionsbedingungen vermag sich revolutionäre Theorie nur auf der Seite der mit diesem „Bildungsprivileg“ ausgestatteten Intellektuellen zu bilden, und daraus leitet sich für Benjamin die unabdingbare Forderung an eben diese Intellektuellen ab, dem Proletariat über diese Potenz zu revolutionärer Theoriebildung wieder Verfügung zu verschaffen. Die Vermittlung revolutionären Wissens wird zum zentralen Problem seiner Überlegungen, und die Intellektuellen sind damit nicht nur für die revolutionäre Verwendung ihres „Bildungsprivilegs“ verantwortlich, sondern in ebensolchem Maße dafür, daß dessen Produkte den Weg zu ihrem praktischen Komplement — dem Proletariat — auch finden.

Benjamin hat nie intellektuelle revolutionäre Praxis als unmittelbar proletarische ausgegeben, bzw. diese mit jener verwechselt, wie ihm oft unterschoben wird. („... exzentrischer Sprung in unmittelbare Praxis hinein.“²⁹³). Nicht, daß Theorie ein äußerst schweres Geschäft ist, daß es dazu subtilster und differenziertester Reflexion bedarf, daß dieser Aufgabe nur wenige gewachsen sind und daß Theorie bis zum gewissen Grade der „esoterischen Versenkung“ bedarf, hat Benjamin in Abrede gestellt; gewehrt hat er sich jedoch mit aller Intensität dagegen, daß solches Wissen in der Form eines individualistischen unendlichen Reflexionsprozesses eingeschlossen bleiben muß und daß dessen praktische Realisierung unter kapitalistischen Bedingungen immer schon in falsche Positivität umschlagen muß. Die z. T. notwendige Esoterik und Hermetik war für Benjamin überhaupt kein Argument gegen die „Massen“, sondern darin sah er einzig und allein die umso größere Verpflichtung, das Problem der Vermittlung unbedingt lösen zu müssen. Ein Verzicht darauf war für ihn gleichbedeutend mit der Korruption der theoretischen Wahrheit selbst. Daß dem Intellektuellen sowohl die Rolle des revolutionären Theorieproduzenten wie die ihrer Vermittlung zufällt, bestimmt seine Funktion aufs genaueste und schafft eine präzise Abgrenzung von revolutionärer Praxis des Intellektuellen und des Proletariats. Die revolutionäre Praxis des Intellektuellen verfolgt bei Benjamin vornehmlich zwei Ziele: zum einen muß sie innerhalb der eigenen Intellektuellenklasse den Prozeß revo-

lutionärer Theoriebildung organisieren und diese für den Klassenkampf gewinnen; zum anderen leitet sich daraus der nächste Schritt ab, das Proletariat geistig in die Lage zu versetzen, seine empirischen Leidenserfahrungen auf den Begriff und damit zur vollen Einsicht bringen zu können. Revolutionäre Praxis der Intelligenz ist damit nie schon identisch mit revolutionärer Praxis des Proletariats: revolutionär ist die intellektuelle Praxis darin, daß sie in der Produktion von revolutionärem Klassenbewußtsein im Proletariat die Voraussetzungen dafür schafft, daß dieses wirklich zu dem werden kann, was einzig ihm möglich ist: die praktische Negation des Kapitalverhältnisses. Auf dieser Differenz bestanden zu haben, gehört zu Benjamins wertvollsten Leistungen, und gerade weil er diese Differenz unbeirrt berücksichtigt, war er gegen jede Form revisionistischer Stellvertretertheorie gefeit: weder konnte bei ihm die proletarische Revolution durch die intellektuelle im „Überbau“ substituiert werden, noch durfte sich der Intellektuelle von der empirischen Desolatheit der „Massen“ im Faschismus dazu verleiten lassen, Hüter der „reinen“ Wahrheit zu werden und sie sozusagen dem profanen Zugriff zu entziehen. Ganz gleich, welche Gestalt das Proletariat hat: für Benjamin war es immer der zentrale Bezugspunkt, dessen aktuelle Verfassung dem Intellektuellen die Inhalte seiner revolutionären Praxis vorschreibt.

Kann man der prinzipiellen Bestimmung des Verhältnisses von Proletariat und Intellektuellen aus marxistischer Sicht nur zustimmen, so ergeben sich doch bei Benjamins Ausführungen zu konkreten intellektuellen Tätigkeiten Probleme. Einmal läßt sich Benjamin sicher zu früh auf die Vermittlung von revolutionärer Theorie ein und setzt dabei als geleistet voraus, was erst noch weiter fortgeführt werden müßte: die Analyse der kapitalistischen Gesellschaft in Richtung auf Problemstellungen, die Marx selbst zur Lösung projiziert hatte. (Und das sind im wesentlichen alle Bereiche jenseits der unmittelbaren Polit-Ökonomie des „Kapitals“²⁹⁴). Zum anderen sind Benjamins Bestimmungen des revolutionären Intellektuellen als einem „Spezialisten“ zu stark am traditionell-arbeitsteiligen intellektuellen Spezialistentum bürgerlicher Provenienz orientiert. Es besteht hier ständig die Gefahr, daß aus dem bürgerlichen Maler der revolutionäre Maler wird, aus dem bürgerlichen Schriftsteller der revolutionäre Schriftsteller etc., wo es konsequenter wäre, und auch Benjamins eigenem Ansatz mehr entspräche, die Funktion des Intellektuellen mehr von den zu lösenden Aufgaben her zu bestimmen, und weniger von seiner bereits erworbenen, rollenfixierten Qualifikation innerhalb der bürgerlichen Kultursphäre:

Ebensowenig darf das Fehlen ausreichender Ableitung der Einzelphänomene aus der Polit-Ökonomie heraus übersehen werden — wie rudimentär diese oft sind, wurde am „Kunstwerk“-Aufsatz deutlich.

Aber dennoch darf all dies nicht unbesehen dazu verleiten, Benjamins oft unvermittelte Nähe zum Detail als Argument zu nehmen, die Resultate seiner Analyse wären damit schon unmarxistisch; das gleiche gilt für seinen eigenwilligen Gebrauch nicht-marxistischer Begrifflichkeit, die sich oft genug bei genauem Hinsehen als Mittel der Immunisierung gegen eine verdinglichte, parteidoktrinäre Sprachregelung erweist und gerade in ihrer Ferne von „marxistisch-leninistischer“ Abformelung originär-materialistische Einsichten herausarbeitet. Und so besehen stoßen z. B. Benjamins Analysen des Films als einem modernen Produktionsmittel der Intellektuellen in Bereiche vor, die bis zu seiner Zeit sowohl bürgerliche wie marxistische Ästhetik scheitern ließ bzw. denen gegenüber gerade marxistische Theorie oft hilflos wirkt und deutlich zu erkennen gibt, wie wenig sie sich von der Hypothek bürgerlicher Ästhetikvorstellungen getrennt hat. (Das gilt für heute fast noch genauso, und bis auf einige beachtenswerte Ansätze zu einer materialistischen Filmtheorie, die allerdings nur in den seltensten Fällen in die Praxis des Filmemachens eindrang, fungiert der Film immer noch — wie Benjamin sagen würde — als „auraproduzierendes“ Kult-Instrument. Daß die heutige Kulturindustrie längst wieder auf Benjamins Überlegungen verzichtet hat — Ende der 60-iger Jahre gab es noch eine recht engagierte Rezeption — spricht nicht für das Veralten von Benjamins Gedanken, sondern für die Regression der filmemachenden Intellektuellen auf Positionen „auratischer“ Medienverwendung.)

Benjamins Analyse des Films als einem qualitativ neuen intellektuellen Produktionsmittel hat immer noch nichts von ihrer produktiven Irritation verloren und insofern in ihr exemplarisch die Möglichkeit revolutionärer Verwendung moderner Medien abgehandelt wird, ist sie immer noch wegweisend. Seine Theorie der „kritischen Zerstreuung“ z. B. gehört immer noch zum faszinierendsten, was es innerhalb marxistisch orientierter Medientheorie gibt.

In der „kritischen Zerstreuung“ kulminiert eine komplette Rezeptionstheorie, die sowohl die radikalen Veränderungen im Bereich der menschlichen Wahrnehmungsweise wie auch im Bereich der intellektuellen Produktionsmittel berücksichtigt, wie sie mit Ausbreitung der kapitalistischen Produktionsweise sich durchgesetzt haben. Daß die Rezeption kritischer Inhalte in der „Zerstreuung“ betont provokativ gegen esoterische Positionen formuliert ist, die mit Adornos Denken verbun-

den werden müssen, und daß die „zerstreute“ Rezeption nicht mit der vorfindlichen verdinglichten und klischeefixierten Rezeption der durch die kapitalistische Kulturindustrie entmündigten „Massen“ gleichgesetzt werden darf, ließ sich — gegen die Meinung der Kritiker — deutlich belegen. Man muß sich nur den einfachen Gedankengang zu eigen machen, daß die „kritische Zerstreuung“ nirgends bestehende Verhältnisse meint, sondern einen Zustand festhält, wie ihn der Intellektuelle — auf Grund seiner materialistischen Analyse — erst noch herzustellen hat. Seine revolutionäre Praxis erhält dadurch ihre Güte, daß in ihr die Voraussetzungen geschaffen werden, daß die „Massen“ nicht mehr den Gesetzen „esoterischer Versenkung“ unterworfen bleiben, und damit notgedrungen von gesellschaftskritischer Wahrheit ferngehalten werden, sondern daß diese Wahrheit die adäquate Form findet, in der sie „massenhaft“ rezipiert werden kann. (Nicht, daß es nicht auch andere Formen der Rezeption gleichzeitig immer noch gibt, wird hier in Abrede gestellt; sondern es kommt Benjamin darauf an, dem jeweiligen Medium seine ihm spezifische Form von Aufklärung zuzuweisen und damit seine mögliche revolutionäre Verwendung gegen dessen Verstellung durch konformistische Ästhetikvorstellungen durchzusetzen). Die kritische Rezeption in der „Zerstreuung“ enthält — für den Bereich technischer Reproduktionsmittel — das Projekt zukünftiger revolutionärer Praxis von Intellektuellen, die sich dieses Mediums bedienen wollen. Es wartet immer noch auf seine Realisierung. Und das umso dringlicher, als die bundesrepublikanische Situation von heute immer mehr einer totalen Eliminierung und Egalisierung von Klassenbewußtsein den Weg bereitet und die Rede von der „Revolution“ grotesk wird, wo sie sich nicht auf die aktuelle und voranschreitende Produktion von Klassenbewußtsein berufen kann. Die Erarbeitung revolutionärer Theorie und die Rekonstruktion von Klassenbewußtsein bestimmen heute mehr denn je die augenblickliche Aufgabe von Intellektuellen, die sich ihrer revolutionären Funktion innerhalb der kapitalistischen Gesellschaft bewußt geworden sind. Die Reflexion der Methoden der Vermittlung revolutionären Wissens gehört zu den unmittelbar anstehenden Problemen linker Politik. Innerhalb dieses Rahmens haben Benjamins Überlegungen ihre Aktualität.

- ¹ W. Benjamin: Politisierung der Intelligenz. Zu S. Kracauer „Die Angestellten“, in: Angelus Novus, Frankfurt 1966, S. 427.
- ² W. B.: Geschichtsphilosophische Thesen, in: Illuminationen, Frankfurt 1961, S. 275
- ³ „Walter Benjamin hat seit der . . . ersten Publikation 1955 mehr als Ruhm erlangt: Wirkung.“ (Suhrkamp-Verlagsankündigung, 2. Halbj. 1971, S. 1)
- ⁴ „Walter Benjamin, der sich 1940 auf der Flucht vor Hitlers Gestapo das Leben nahm, hat in den Jahren nach 1945 für die junge deutsche Intelligenz mehr Bedeutung erlangt als irgendein anderer deutscher Denker der letzten fünfzig Jahre; das gilt erstaunlicherweise auch für jene, die womöglich den Namen Benjamin bisher nie oder nur gehört haben, aber längst gewohnt sind, in Benjamins Kategorien zu denken.“ (Peter Hamm: Unter den Neuerern der Wichtigste, in: Frankfurter Hefte 22, 1967, S. 355).
- ⁵ „Ohne Theodor W. Adorno hätte es diese Ausgabe nicht gegeben . . . Erst diese Ausgabe hat die erstaunliche Rezeption Benjamins hervorgerufen, die unerwartetste und größte posthume Rezeption eines zeitgenössischen Denkers.“ (Siegfried Unseld: Zur Kritik an den Editionen Walter Benjamins, in: Frankfurter Rundschau, 24. 1. 1968).
- ⁶ „In den mehr als zwanzig Jahren zwischen dem Einbruch der Nazi-Ära in Deutschland und dem Erscheinen einer Sammlung der Mehrzahl seiner wichtigsten Schriften 1955 gehörte sein Name zu den verschollensten in der geistigen Welt. Bestenfalls könnte man sagen, daß er Gegenstand einer esoterischen Flüsterpropaganda war, die manche von uns sich angelegen sein ließen. Größtenteils dank der nachdrücklichen Aktivität von Theodor Wiesengrund Adorno, der nicht müde wurde, auf die überragende Bedeutung Benjamins hinzuweisen . . . hat sich das im deutschen Sprachkreis geändert. In der Generation von Autoren und Lesern, die jetzt zum Zuge kommt, ist sein Name als der des bedeutendsten Literaturkritikers seiner Zeit hoch angesehen.“ (Gerhard Scholem: Walter Benjamin, in: Über Walter Benjamin, Frankfurt 1968, S. 132).
- ⁷ Th. W. Adorno: Erinnerungen, in: ders.: Über Walter Benjamin, Frankfurt 1970, S. 73.
- ⁸ So entschied Adorno in seiner Vorrede zu Rolf Tiedemanns „Studie zur Philosophie Walter Benjamins“, daß die „theoretische Arbeit Tiedemanns die Basis einer jeden weiterhin Benjamin geltenden abgeben wird.“ (Adorno: Vorrede, in: Rolf Tiedemann: Studien zur Philosophie Walter Benjamins, Frankfurt 1965, S. X).
- ⁹ Adorno betrachtete den Benjaminschen Nachlaß als sein – testamentarisch verbürgtes – Privateigentum.
- ¹⁰ Vor allem: Helmut Heißenbüttel: Vom Zeugnis des Fortlebens in Briefen,

in: Merkur 3/67. Ders.: Zu Walter Benjamins Spätwerk, in: Merkur, 1–2/68.

alternative, Okt./Dez., Berlin 1967, Nr. 56/57, und April/Juni, Berlin 1968, Nr. 59/60.

- ¹¹ Adorno: Einleitung zu Benjamins „Schriften“, in: ders.: Über W. Benjamin, Frankfurt 1970, S. 33.
- ¹² H. Heißenbüttel: Vom Zeugnis des Fortlebens in Briefen, in: Merkur 3, 1967, S. 240
- ¹³ Heißenbüttel, s. o.
- ¹⁴ Heißenbüttel, s. o.
- ¹⁵ Heißenbüttel, s. o.
- ¹⁶ Heißenbüttel, s. o.
- ¹⁷ Heißenbüttel, s. o.
- ¹⁸ Heißenbüttel, s. o., S. 239 f.
- ¹⁹ Hildegard Brenner: Zu diesem Heft, in: alternative 56/57, a. a. o.
- ²⁰ Vorgeworfen wurde den Herausgebern: „1) Textänderungen, die die exilierte ‚Zeitschrift für Sozialforschung‘, mit ihr Adorno, damals von ihrem Vertragsautor Benjamin verlangte. Die Herausgeber haben es unterlassen, über so entstandene Varianten dem Leser Auskunft zu geben, und nicht in allen Fällen sind die damaligen Eingriffe in den heutigen Editionen rückgängig gemacht; 2) Textauslassungen innerhalb der publizierten Fassungen – geringfügig in den ‚Schriften‘, in der Absicht eindeutig in den ‚Theorien des deutschen Faschismus‘, ausgiebig in den Briefeditionen; 3) die verspätete Herausgabe wichtiger marxistischer Arbeiten Benjamins, darunter die Brecht betreffenden; 4) die Tatsache, daß weitere wichtige Arbeiten und Briefe bisher unveröffentlicht blieben. . .“.
- (alternative 59/60: Zu diesem Heft, a. a. o., S. 45).
- ²¹ alternative 56/57: Zu diesem Heft, a. a. o.
- ²² s. o.
- ²³ „So sehr Benjamin Adorno als anregenden Freund schätzte, so kann m. E. von einer Identität oder auch nur Konvergenz ihrer Anschauungen nicht gesprochen werden. Sie differierten in prinzipiellen Fragen, die sich letztlich aus dem gegensätzlichen Verhältnis zum Marxismus und zum Klassenkampf der Arbeiterbewegung ergeben.“ (Rosemarie Heise: Vorbemerkungen zu einem Vergleich der Baudelaire-Fassungen, in: alternative 56/57, S. 202).
- ²⁴ „Adorno vertrat in Grundfragen der Dialektik andere Positionen als Benjamin . . . Die Kontroverse, die sich daran schon zu Benjamins Lebzeiten ergab, wurde damals in formell freundschaftlicher Weise geführt, die theoretischen Positionen jedoch blieben unversöhnt. Das hat zur Folge, daß in den Adorno-Tiedemannschen Kommentaren bis heute Benjamins Intentionen von denen Adornos überlagert sind.“ (H. Brenner: Die Lesbarkeit der Bilder, in: alternative 59/60, S. 49 f.)
- ²⁵ alternative 59/60, S. 45.
- ²⁶ „Dieser Versuch will als eine vorläufige Beschlagnahme verstanden sein. Die Krudität solchen Vorgehens ist geboten durch ein Monopol: das der Edition, das Unvollständigkeit und Unzulänglichkeit zu Prinzipien erhebt, damit dann strategische Esoterik ungestört ihren feinen Interpretationsschleier weben darf. Die Deutlichkeit, die dem gegenüber angestrebt

werden soll, besitzt genügend Vorzüge, um bewußt den Vorwurf der Einseitigkeit in Kauf zu nehmen.“ (Piet Gruchot: Konstruktive Sabotage. Walter Benjamin und der bürgerliche Intellektuelle, in: *alternative* 56/57, S. 204).

- ²⁷ Über die bisherige Auseinandersetzung informieren die beiden „alternative“-Hefte und die Replik Tiedemanns auf die Vorwürfe in „Das Argument“ 46, März 1968, Heft 1/2. Die neueste Zusammenfassung bietet das „Benjamin“-Heft der Zeitschrift „Text und Kritik“, 31/32, Oktober 1971: „Kommentierte Bibliographie“, S. 85 ff. Endgültiges wird sich erst nach Erscheinen der für 1975 angekündigten historisch-kritischen Ausgabe und nach Öffnung des Benjamin-Archivs in Frankfurt sagen lassen.
- ²⁸ Adorno: *Erinnerungen*, aaO., S. 70
- ²⁹ Adorno: *Einleitung*. . . , aaO., S. 50
- ³⁰ Adorno: *Zu Benjamins Gedächtnis*, in: ders.: *Über Walter Benjamin*, Frankfurt 1970, S. 9
- ³¹ G. Scholem: *Gershom Scholem*, in: *Über Walter Benjamin*, Frankfurt 1968, S. 33
- ³² Adorno: *Erinnerungen*, aaO., S. 68
- ³³ Adorno: s. o. S. 70
- ³⁴ Adorno: *Einleitung*, aaO., S. 47.
- ³⁵ Adorno: s. o. S. 49
- ³⁶ Adorno: Brief von 10. 11. 38 an Benjamin, in: *W. Benjamin: Briefe*, Frankfurt 1966, Nr. 306. (Im Folgenden auch als „Br.“ abgekürzt).
- ³⁷ Adorno: *Charakteristik Walter Benjamins*, in: ders.: *Über Walter Benjamin*, Frankfurt 1970, S. 17
- ³⁸ Adorno: s. o. S. 22 f.
- ³⁹ Adorno: in: *W. B.: Briefe*, a. a. O. Nr. 306, 10. 11. 38.
Mit dem „ABC“ Bucharins war gemeint: „Das ABC des Kommunismus. Populäre Erläuterung des Programms der kommunistischen Partei Rußlands (Bolschewiki)“, Hamburg 1921.
- ⁴⁰ Festzuhalten ist hier zumindest eine erhebliche Diskrepanz zwischen Adornos Aussagen und Benjamins Selbstverständnis, das die Kommentare, als gäbe es diese gar nicht, fast völlig unberücksichtigt lassen. Daß in diesem Punkt Benjamins Selbstverständnis erheblich differenzierter ist, als es nach Adornos Aussagen den Anschein hat, mögen einige Briefstellen belegen: so schreibt Benjamin z. B. an Max Rychner, es „wäre mir das vertrauteste, in mir nicht einen Vertreter des dialektischen Materialismus als eines Dogmas, sondern einen Forscher zu sehen, dem die *Haltung* des Materialisten wissenschaftlich und menschlich in allen uns bewegenden Dingen fruchtbarer scheint als die idealistische“, und er meint: „Nicht weil ich ‚Bekenner‘ der materialistischen ‚Weltanschauung‘ wäre; sondern weil ich bestrebt bin, die Richtung meines Denkens auf diejenigen Gegenstände zu lenken, in denen jeweils die Wahrheit am dichtesten vorkommt. Und das sind heute nicht die ‚ewigen Ideen‘, nicht die ‚zeitlosen Werte‘“, (Benjamin: 201, 7. 3. 31).
Und an Scholem schreibt Benjamin: „... Daß mein Kommunismus von allen möglichen Formen und Ausdrucksweisen am wenigsten die eines Credo sich zu eigen macht, daß er – um den Preis seiner Orthodoxie – nichts, aber gar nichts ist, als der Ausdruck gewisser Erfahrungen, die ich

in meinem Denken und in meiner Existenz gemacht habe. Daß er ein drastischer, nicht unfruchtbarer Ausdruck der Unmöglichkeit des gegenwärtigen Wissenschaftsbetriebes ist, meinem Denken, der gegenwärtigen Wirtschaftsform, meiner Existenz einen Raum zu bieten, daß er für den der Produktionsmittel ganz oder fast beraubten den naheliegenden, vernünftigen Versuch darstellt, in seinem Denken wie in seinem Leben das Recht auf diese zu proklamieren. . . habe ich nötig Dir das zu sagen?“ (Benjamin: Br. 233, 6. 5. 34).

- ⁴¹ Die gleiche Formulierung verwendet Adorno auch ganz konkret bezogen auf einen der programmatischen Texte, die Benjamin selbst als einen Vorstoß in „Richtung einer materialistischen Kunsttheorie“ (Br. 266) verstand: „... die Abhandlung über das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit war insofern, wie manches in seiner geistigen Geschichte, Identifikation mit dem Angreifer.“
Adorno: *Benjamin, der Briefschreiber*, in: ders.: *Über Walter Benjamin*, Frankfurt 1970, S. 84
- ⁴² Th. W. Adorno: *Benjamins „Einbahnstraße“*, in: ders.: *Über Walter Benjamin*, Frankfurt 1970, S. 58.
Adorno spielt offensichtlich auf die beiden Texte „Feuermelder“ bzw. „Zum Planetarium“ an, in denen Benjamin u. a. von der „Macht des Proletariats“ als „Gradmesser“ der Genesung spricht. (W. Benjamin: *Einbahnstraße*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt 1972, S. 122/146 ff)
- ⁴³ Adorno: *Einleitung*, aaO., S. 48
Im selben Zusammenhang behauptet Adorno auch: „Zum dialektischen Materialismus zog ihn wohl überhaupt weniger dessen theoretischer Gehalt als die Hoffnung auf ermächtigte, kollektiv verbürgte Rede.“ (s. o. S. 48)
- ⁴⁴ Adorno: *Einleitung*, aaO. S. 48
Wie paradox diese Aussagen sich zu dem verhalten, was im selben Rahmen gleichzeitig als so lobenswert an Benjamin gerühmt wird, dokumentieren verschiedene Formulierungen: In diesem Punkt der „materialistischen Wende“ wird Benjamin ganz plötzlich nicht mehr zugestanden, was ihn sonst so ausgezeichnet haben soll, „eine beispiellose Kraft sowohl der geistigen Anschauung wie der denkenden Konsequenz“ (Adorno: *Erinnerungen*, aaO., S. 70). Ihm, durch dessen Tod „die Philosophie um das Beste gebracht worden (war), was sie überhaupt hätte erhoffen können“ (Adorno: s. o. S. 73), ihm, der „dem Zwang einer unvergleichlichen Anlage gefolgt ist und. . . keinen Unterschlupf im Bestehenden, bei philosophischen Schulen und anerkannten Denkgewohnheiten gefunden“ hat (Adorno: *Zu Benjamins Gedächtnis*, aaO. S. 9), wird im selben Atemzug attestiert, „krampfhaft nach Kollektiven“ (Adorno: *Benjamin, der Briefschreiber*, aaO. S. 85 f.) gesucht zu haben.
- ⁴⁵ Benjamin: Br. 270, 28. 10. 35
- ⁴⁶ Adorno: *Charakteristik W. B. s.*, aaO. S. 23.
Auch hier wieder gilt anzumerken, wie differenzierter dieses Problem – Benjamins Sympathisieren für „machtpolitische Tendenzen“ – von ihm gesehen wird, als es Adorno wiedergibt: das bezieht sich vor allem auch auf eine Kategorie wie „unreglementierte geistige Erfahrung“: „Insbe-

sondere sollst Du nicht meinen“, schreibt Benjamin an Scholem, „daß ich das Schicksal meiner Sachen in der Partei, bzw. die Dauer einer möglichen Parteizugehörigkeit betreffend, die mindesten Illusionen habe. Aber kurzfristig wäre es, diesen Umstand nicht für abänderungsfähig zu halten, wenn schon unter keiner kleineren Bedingung als der einer deutschen bolschewistischen Revolution. Nicht als ob eine siegreiche Partei im geringsten zu meinen heutigen Sachen ihre Stellung revidieren würde, wohl aber in dem anderen, das sie mir anders zu schreiben möglich machen würde. Das heißt: ich bin entschlossen, unter allen Umständen meine Sache zu tun, aber nicht unter jedem Umstand ist diese Sache die gleiche.“ (Benjamin an Scholem: Br. 203, 17. 4. 31).

⁴⁷ Adorno: Brief vom 18. März 1936 an Benjamin, in: ders.: Über Walter Benjamin, aaO. S. 132.

⁴⁸ Adorno: Interimsbescheid, in: ders.: Über Walter Benjamin, aaO. S. 95. Auch im Falle Brechts zeichnen sich die Kommentare durch eine geradezu sträfliche Ignoranz gegenüber dem Benjaminschen Selbstverständnis aus, das wiederum ein weit differenzierteres und reflektierteres Bild des Brecht-Komplexes entwirft, als es die Kommentare vermuten lassen. So geht z. B. Benjamin auf Adornos Bedenken gegen Brecht und auf seine Warnungen vor dessen Einfluß ausdrücklich ein, formuliert jedoch sein Verhältnis zu Brecht ganz betont als Affinität, die sich ihrer spezifischen Differenz äußerst bewußt ist und eigenständige Intentionen verfolgt: „Ich weiß, daß das die Sprache der wahrsten Freundschaft ist, keiner geringern als der, die Sie zu Ihrer Formulierung führte, Sie würden es für ein wahres Unglück ansehen, wenn Brecht auf diese Arbeit ((gemeint ist der „Passagen“-Komplex)) Einfluß gewinnen sollte . . . Es folgte die einschneidende Begegnung mit Brecht und damit der Höhepunkt aller Aporien für diese Arbeit, der ich mich doch auch jetzt nicht entfremdete. Was aus dieser jüngsten Epoche für die Arbeit Bedeutung gewinnen konnte – und es ist nicht gering – das konnte allerdings keine Gestalt gewinnen, ehe nicht die Grenzen dieser Bedeutung unzweifelhaft bei mir fest standen und also ‚Direktiven‘ auch von dieser Seite ganz außer Betracht fielen.“ (Benjamin: Br. 260, 31. 5. 35).

⁴⁹ Ausführlicher auf Tiedemanns Argumente wird im Rahmen der Interpretation von Benjamins strittigen Texten eingegangen. Hier ist jedoch schon festzuhalten, daß auch dieser „Kommentar“ darauf verzichtet, Benjamins Position gewissenhafter darzustellen; was entworfen wird, ist bereits wieder die „Korrektur“ des „Mißverständnisses“, d. h. Adornos Konzept wird durchgesetzt.

⁵⁰ Rolf Tiedemann: Nachwort, in: Walter Benjamin: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Frankfurt 1969, S. 173.

⁵¹ Tiedemann: Nachwort, in: Walter Benjamin, Versuche über Brecht, Frankfurt 1966, S. 147.

⁵² Tiedemann: Nachwort: s. o. S. 148. Wie schon mehrmals angemerkt, bringen die Benjaminschen Selbstzeugnisse eine weit größere Ernsthaftigkeit und Klarsicht zum Ausdruck, als es die Topoi der „Bewußtlosigkeit“ und psychischen Abhängigkeit in den Kommentaren überhaupt vermuten lassen: so begründet z. B. Benjamin sein Interesse für Brechts „Versuche“ damit, daß diese Schriften „die ersten – wohl verstanden: dichterischen

oder literarischen – sind, für die ich als Kritiker ohne (öffentlichen) Vorbehalt eintrete, weil ein Teil meiner Entwicklung in den letzten Jahren sich in der Auseinandersetzung mit ihnen abgespielt hat und weil sie schärfer als alle andern Einblick in die geistigen Verhältnisse geben, unter denen die Arbeit von Leuten wie mir sich hierzulande vollzieht“ (Br. 205 an Scholem, 20. 7. 31). Wie Benjamin „nicht-öffentliche“ Kritik durchaus denkbar erscheint, so dokumentieren andere Briefstellen ebenfalls gerade das, was ihm die Herausgeber so hartnäckig und autoritär absprechen: Unabhängigkeit von Brecht und Eigenständigkeit seiner marxistischen Intentionen: „Bei aller Freundschaft mit Brecht muß ich dafür sorgen, meine Arbeit in strenger Abgeschiedenheit durchzuführen. Sie enthält ganz bestimmte Momente, die für ihn nicht zu assimilieren sind. Er ist lange genug mit mir befreundet, um das zu wissen und ist einsichtig genug es zu respektieren. So geht das denn auch sehr gut von statten.“ (Br. 301, 20. 7. 38).

⁵³ G. Scholem: Walter Benjamin, in: Über Walter Benjamin, aaO. S. 152. Einmütig verschweigen die Kommentare, wie sehr sich Benjamin schon zu Lebzeiten dagegen verwehrt hat, daß seine marxistische Neuorientierung und seine Sympathie für Brecht als Verlust an Reflexionsvermögen und als psychisch begründete Naivität ausgelegt wird: fast erbittert erwidert er z. B. Scholem auf dessen derartige Vorhaltungen: „Ich war niemals ein Feind der Klarheit, und ich bin es am wenigsten jetzt, wo ich mit den Jahren einen genaueren Begriff von dem zu haben glaube, womit ich meinen Frieden machen kann und auch von dem, womit ich das nicht im Sinne habe.“ (Br. 311, 8. 4. 39). Genau dies jedoch bestreiten ihm seine Herausgeber. Bei ihnen wird Benjamins Selbstdeutung, daß „mein Einverständnis mit der Produktion von Brecht einen der wichtigsten, und wertesten, Punkte meiner gesamten Position darstellt“ (Br. 228, 20. 10. 33), zur puren Geisteschwäche. Sie nehmen diese Äußerungen nicht einmal mehr zur Kenntnis.

⁵⁴ Benjamin: Br. 306, Adorno an Benjamin, 10. 11. 38.

⁵⁵ Diese Tendenz läßt sich bis in die Edition hinein verfolgen: sowohl in den 1955 edierten „Schriften“ wie auch in der erweiterten Neuauflage in „Illuminationen“ (1961) und „Angelus Novus“ (1966) stellt sich Benjamins Werk als einheitlicher Gesamtkomplex dar. Abgesehen von den überhaupt nicht edierten Texten und den Auslassungen in den edierten, erweckt die nicht-chronologische, weitgehend undatierte und ohne biographische Erläuterungen versehene Zusammenstellung der Texte den Eindruck eines kontinuierlichen, geschlossenen Werks, in dem das Entfernteste – sowohl in zeitlicher wie inhaltlicher Hinsicht – zu einer „Einheit“ zusammenfindet; d. h. die Edition verwischt den „Bruch“ in Benjamins Entwicklung; dessen Brisanz wird schon äußerlich entschärft. Daß die Edition selbst kommentierend verwendet wird, zeigt sich ebenso an der Briefausgabe: allein da, wo es sich um äußerst kritische Einwände gegen Benjamins Marxismus handelt, wird das Prinzip durchbrochen, nur Benjamins Briefe abzudrucken. Wo Benjamins Marxismus explizit zum Thema wird, stellt man ihm sofort die „Korrektur“ bei.

⁵⁶ Adorno: Einleitung, aaO. S. 37.

- ⁵⁷ Adorno: s. o. S. 37.
Vom riesigen Komplex der „Pariser Passagen“ existieren nur einige wenige Texte, die ausgeführt und zum Druck gelangt sind. Jedoch ist dies kein Argument dafür, daß z. B. die vollendeten kleineren Aufsätze – die sich auf die „Passagen“ beziehen und die Benjamin als „Prolegomena“ (Br. 188; 207) verstanden wissen wollte – „unvollendet“ waren im Sinne tendenzieller „Unvollendbarkeit“. Benjamin selbst verstand z. B. die „Reproduzierbarkeits-Thesen“ als eine „genaue Fixierung des Standorts der Gegenwart“ (Br. 271) und er nannte diesen Aufsatz explizit einen „programmatischen“ (Br. 270).
- ⁵⁸ Adorno: Nachwort zu „Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen“, in: ders.: Über Walter Benjamin, Frankfurt 1970, S. 63
- ⁵⁹ Adorno: Charakteristik W. B.s, aaO., S. 27.
- ⁶⁰ Adorno: Einleitung, aaO. S. 36.
- ⁶¹ Adorno: Nachwort zu „Deutsche Menschen. . .“, aaO. S. 64 f.
- ⁶² Adorno: Einleitung, aaO. S. 37 f.
- ⁶³ Ähnliches geschieht an anderer Stelle, wo Adorno als Benjamins innere philosophische „Verwandte“ u. a. Husserl, Simmel, Rosenzweig, Buber, Ehrenberg etc. anführt und ihn z. B. der „Georgischen Schule“ nähert, „der er mehr verdankt, als der Oberfläche sich anmerken ließe“ (Adorno: Einleitung, aaO. S. 38).
- ⁶⁴ Adorno: Einleitung, aaO. S. 40.
- ⁶⁵ Tiedemann: Nachwort, in: W. B.: Versuche über Brecht, aaO., S. 139.
- ⁶⁶ Tiedemann: s. o.
- ⁶⁷ Tiedemann: s. o. S. 141
- ⁶⁸ Tiedemann: s. o.
- ⁶⁹ Tiedemann: s. o. S. 142.
- ⁷⁰ Tiedemann: s. o. S. 143.
- ⁷¹ Tiedemann: s. o. S. 143.
- ⁷² Tiedemann: s. o. S. 143
- ⁷³ Bemerkenswert ist jedoch eine Veränderung der Tiedemannschen Position vom „Nachwort“ von 1966 zum „Nachwort“ von 1969: im Gegensatz zur apodiktischen Denunziation von realer, verändernder Praxis im 66-iger Nachwort deutet sich im späteren eine differenziertere Einschätzung dieser Problematik an: Wohl nicht zuletzt unter dem Eindruck der neuerlichen Marx-Rezeption und -Rekonstruktion kommt hier die gesellschaftliche Produziertheit des „Mythos“ wieder mehr in den Blick und damit auch die Möglichkeit, dessen Aufhebung als verändernde Praxis zu begreifen.
- ⁷⁴ Sehr aufschlußreich ist für diesen Zusammenhang eine Briefstelle Benjamins, in der er – allerdings sehr diplomatisch – eine Unterscheidung zwischen „philosophischer“ und „geschichtstheoretischer Konstruktion“ empfiehlt. So meint er an Adorno über sein Exposé zu den „Pariser Passagen“: „... so glaube ich schon, daß dieses Exposé das der ‚großen philosophischen Arbeit‘ ist. . . , wenn mir diese Bezeichnung auch nicht die angelegentlichste ist. Mir geht es, wie Sie wissen, vor allem um die ‚Urgeschichte des 19ten Jahrhunderts‘.“ (Br. 260, 31. 5. 35).
- ⁷⁵ Tiedemann: Nachwort, in: W. B.: Versuche über Brecht, aaO. S. 147.
- ⁷⁶ Tiedemann, s. o. S. 148.

- ⁷⁷ Tiedemann: s. o. S. 149.
- ⁷⁸ Adorno: Einleitung, aaO. S. 47.
- ⁷⁹ Tiedemann: Nachwort, in: W. B.: Ch. Baudelaire. . . , aaO. S. 186.
- ⁸⁰ Tiedemann: s. o. S. 172
- ⁸¹ Tiedemann: s. o. S. 167.
- ⁸² Tiedemann: s. o. S. 177 f.
- ⁸³ Tiedemann: s. o. S. 129.
- ⁸⁴ R. Tiedemann: Studien zur Philosophie Walter Benjamins, Frankfurt 1965, S. 124. (Im Folgenden als „Studien“ abgekürzt).
Wie problematisch und geradezu vermessen die Version Tiedemanns ist, Benjamin hätte durch Adornos „Eingreifen“ erst zu sich selbst gefunden, dokumentieren ausführliche Briefstellen Benjamins, in denen er gerade auf der Eigenständigkeit seines Denkens insistiert; so schreibt er an Scholem: „Deine Einwände berühren sich da, wo Du es vermutest, mit denen von Wiesengrund. Ich bin nicht weit davon entfernt, zu gestehen, daß ich sie provozieren wollte“ (Br. 311, 8. 4. 39), und etwas später beschreibt er seine Position als die der diplomatischen Durchsetzung seines Ansatzes: „... Die Isolierung, in der ich hier lebe, zumal arbeite, schafft eine anormale Abhängigkeit von der Aufnahme, die das, was ich mache, findet. Abhängigkeit will nicht heißen Empfindlichkeit. Die Vorbehalte, die gegen das Manuskript gemacht werden können, sind zum Teil reasonable und dürfen mich umso weniger beirren, als die Schlüsselpositionen des ‚Baudelaire‘ sich in diesem zweiten Teil nicht abzeichnen konnten noch sollten.“ (Br. 308, 4. 2. 39). Selbst gegenüber Adorno lehnt Benjamin die Kategorie der „Umarbeitung“ ab und verweigert sich somit der Deutung, die zweite Fassung sei die „Korrektur“ der ersten: „So wenig das neue Baudelaire-Kapitel noch als eine ‚Umarbeitung‘ eines der Ihnen bekannten gelten kann, so merklich wird Ihnen, denke ich, die Auswirkung unserer Korrespondenz über den Baudelaire vom vorigen Sommer darin geworden sein.“ (Br. 318, 6. 8. 39).
- ⁸⁵ Adorno: Zu Benjamins Gedächtnis, aaO. S. 10.
- ⁸⁶ Scholem: Scholem, in: Über W. B., aaO. S. 139.
- ⁸⁷ „Als ich ihn kennenlernte, war er noch ein systematisch gerichteter Geist, dessen Sinn darauf ging, ein System der Philosophie, eine Metaphysik zu schreiben. . . Sein metaphysisches Ingenium war der bedeutendste Zug an ihm und das hervorstechendste Talent oder Genie, das er hatte.“ (Scholem: s. o. S. 33).
- ⁸⁸ Scholem: s. o. S. 149.
Demgemäß kann auch Scholem den späteren Benjamin nur unter dem Aspekt der „unglücklichen Selbsttäuschung“ begreifen: „Er suchte seine Dialektik, die die eines Metaphysikers und Theologen war, mit der materialistischen gleichzusetzen, und hat dafür einen hohen, ich würde sagen allzu hohen Preis bezahlt.“ (Scholem: s. o. S. 148).
- ⁸⁹ Scholem: s. o. S. 150.
- ⁹⁰ Scholem: s. o. S. 150.
- ⁹¹ Wie gut das gelungen ist, spiegelt sich deutlich in den auf diese Editionen und Kommentare folgenden Interpretationen wider; so bestätigt z. B. Herbert Lüthy: „... Th. W. Adornos Einleitung tut alles, was eine einleitende Würdigung nur tun kann, um den Leser auf die Fallen und dop-

pelten Böden der Bekenntnisse Benjamins zum historischen Materialismus hinzuweisen. . . " (Herbert Lüthy: Der Theologe unterm Schachbrett, in: Der Monat 8, 1955/56, H. 93, S. 70). Geradezu stereotyp durchziehen die Wertungen der Herausgeber — mehr oder minder variiert — die Interpretationen, die sich mit Benjamin befassen. Ihre Argumente finden sich — fast wie „ewige Wahrheiten“ — immer wieder: „Benjamin hat den Marxismus, seinen Typ von Marxismus“ wie Adorno sagt, 'orthodox' als Lehrstück zu übernehmen (gemeint), ohne zu ahnen, was er in produktivem Mißverständnis damit anstellte, doch eben eigentlich nicht in Marx'scher Ausprägung, sondern in abgeleiteter Lukacs'scher 'Vergeistigung', was dem Mißverständnis wohl auch noch das meiste raubte, was daran hätte unverdaulich und deshalb produktiv werden können. . . Benjamin suchte den materialistischen Geschichtsbegriff einzusetzen, doch er ergriff davon nur den revolutionären Messianismus; so sehr war seine Ästhetik in Wahrheit Eschatologie . . . Fast das ganze kritische Spätwerk Benjamins (. . .) ist durch einen ungeheuren Absturz aus dem Reich der Ideen in das Scheinreich der bloßen Abstraktion gekennzeichnet. . . " (Lüthy: s. o. S. 70f.). ". . . aber im übrigen kam es zu ‚produktivem Mißverständnis‘ . . . marxistisch gefärbte Teil(e) seiner Essays. . . " (Curt Hohoff: Benjamins messianische Spur, in: Merkur 16, 1962, Nr. 175, S. 883 f.). „Benjamin vollzieht Lukacs' Wendung zum Marxismus nach. Er bekennt sich zum Marxismus, den er orthodox, als Lehrstück zu übernehmen meinte, ohne zu ahnen, was er in produktivem Mißverständnis damit anstellte. . . ; . . . die vormarxistische Phase (. . .), in der die Eigenheit seines Denkens am ehesten verkörpert zu sein scheint. . . " (Manfred Durzak: Walter Benjamin und die Literaturwissenschaft, in: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur, 58, 1966, S. 219).

Die obigen Aussagen — als exemplarische herausgegriffen aus der Benjaminliteratur — werden großenteils nur als Alibi angeführt, um die „materialistischen“ Schriften Benjamins ganz übersehen zu dürfen: sie scheiden völlig aus der Diskussion aus, ihre „Minderwertigkeit“ ist zur unverbrüchlichen „Wahrheit“ geworden.

⁹² Adornos „Zu Benjamins Gedächtnis“ — geschrieben bereits 1940, wiederediert 1970 — läßt den Eindruck entstehen, als hätte es das Problem des Benjaminschen „Marxismus“ gar nicht gegeben. In dieser Würdigung gibt es eigentlich nur den „Philosophen“ von „Goethes Wahlverwandtschaften“ (1922), des „Ursprung(s) des deutschen Trauerspiels“ (1924/28), der „Einbahnstraße“ (1928).

⁹³ Im Erscheinen begriffen ist meine ausführliche Arbeit zu Benjamins Geschichtstheorie. Sie behandelt den Teil von Benjamins materialistischem Schaffen, der in dieser Arbeit ausgespart ist. Ch. Hering: Die Rekonstruktion der Revolution. W. Benjamins Thesen „Über den Begriff der Geschichte“.

⁹⁴ Benjamin bezeichnet diesen Aufsatz u. a. als einen „lichtundurchlässigen Paravent vor der Passagenarbeit“ (Br. 184, 14. 2. 29) bzw. als einen Text, der „einige Prolegomena der Passagen-Arbeit enthält. . . .“ (Br. 188, 26. 6. 29).

⁹⁵ Walter Benjamin: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der

bürgerlichen Intelligenz, in: Angelus Novus, Frankfurt 1966, S. 203. (Im Folgenden abgekürzt als: Surrealismus)

⁹⁶ W. B.: Surrealismus, S. 200 ff.

⁹⁷ W. B.: Surrealismus, S. 209.

⁹⁸ W. B.: Surrealismus, S. 202.

⁹⁹ „Überwindung religiöser Erleuchtung, profane Erleuchtung bedeutet allerdings nicht Preisgabe einer religiösen Erfahrungsweise, sondern Übertragung dieser Erfahrungsweise auf profane Gegenstände“. (G. Kaiser: Walter Benjamins „Geschichtsphilosophische Thesen“, in: ders.: Benjamin-Adorno. Zwei Studien, Frankfurt 1974, S. 8.). Dagegen ist zu polemisieren. Für Benjamin bedeutet die profane Erleuchtung nicht einfach die „Übertragung“ einer religiösen „Erfahrungsweise auf profane Gegenstände“, sondern die Freisetzung von deren materialistischer Wahrheit für eine revolutionäre, gesellschaftskritische Wahrnehmungskonzeption.

¹⁰⁰ W. B.: Surrealismus, S. 204.

¹⁰¹ Tiedemanns Deutung dieser „surrealistischen Erfahrung“ läßt den Grad an „Korrektur“ erkennen, den die Herausgeber an Benjamins Aussagen vornehmen zu müssen glaubten. So geht Tiedemann davon aus, daß Benjamins „Passagenarbeit“ an den „surrealistischen Erfahrungen. . . den revolutionären Umschlag des Veralteten, der Welt der Eltern, des neunzehnten Jahrhunderts als einen Umschlag in erneute gesellschaftliche Statik; sie registriert, indem sie das jüngstvergangene wie ein Monument der Naturgeschichte oder der Urgeschichte anschaut, daß das kapitalistische System tendenziell zu einer Art einfacher Reproduktion sich zurückzubilden scheint.“ (Tiedemann: Studien, a. a. O., S. 122 f.). Die Verkehrung dessen, was Benjamin meint, ist eklatant. Benjamin spricht von den „revolutionären Energien“, die „im Veralteten“ für die Surrealisten erkennbar wurden und er spricht von deren Sensibilität dafür, „wie die Dinge zur Revolution stehen“; „dialektisch“ ist ihm der surrealistische Blick gerade deshalb, weil er am „Veralteten“ nicht nur die Wundmale der Unfreiheit wahrnimmt, sondern gleichzeitig diese Gegenstände als Manifestationen eines gesellschaftlichen Zustandes faßt, der tendenziell — gemessen am Stand seiner Produktivkräfte — die Revolutionierung eines anachronistischen Produktionsverhältnisses in sich trägt. Während Tiedemann den „revolutionären Umschlag“, die Dialektik des „Veralteten“, zur „Wiederkehr des Immergleichen“ deklariert und von einem „Umschlag in erneute gesellschaftliche Statik“ spricht, beharrt Benjamin gerade auf der Aktualität von Revolution, und interpretiert den Surrealismus als Dokument dieser Erfahrung. Seine Dialektik ist keine, die am „Veralteten“ nur die Momente seiner kapitalistischen Ausweglosigkeit entdeckt, sondern eine solche, die an den Gegenständen den aktuellen Stand des Verhältnisses von gesellschaftlicher Situation und deren realer Revolutionierbarkeit wahrnimmt. Die Erfahrung der Surrealisten kennzeichnet ihm diesen gesellschaftlichen Zustand als den einer potentiellen Möglichkeit der Befreiung von kapitalistischer Ausbeutung.

Diese Deutung wird auch aus einem anderen Zusammenhang heraus gestützt; Hildegard Brenner hat am Problem des „dialektischen Bildes“ bei Benjamin — das ebenfalls einer scharfen Kritik und Verurteilung durch Adorno und Tiedemann ausgesetzt ist — dieselbe „Verkehrung“ der Ben-

jaminschen Intention durch die Herausgeber festgestellt; auch hier erweist sich die „Dialektik“ bzw. der „revolutionäre Umschlag“ als objektive Tendenz der Wirklichkeit, und nicht nur als die trügerische Wiederkehr des Immergleichen: „Nicht, daß der Warenfetischismus ein Rückfall in die Urgeschichte sei, daß die Warengesellschaft zum Stillstand, zur bloßen Reproduktion des immer Gleichen, komme, daß also das ‚Neue selber das Alte‘ sei – wie Adorno formuliert haben möchte – interessiert Benjamin . . ., sondern wie die beobachteten Widersprüche (bei allem Anschein einer Statik des kapitalistischen Systems) in der Bildphantasie weiterarbeiten, nämlich auf die Durchbrechung dieses Systems hin – zu dieser historischen Konkretion gelangt die Neufassung der Dialektik der Bilder. In seiner Antwort auf den Hornberger Brief ((in diesem wird Adornos Kritik am „dialektischen Bild“ formuliert)) erklärt Benjamin zu diesem Punkt unmißverständlich: die dialektischen Bilder enthalten ‚die Instanzen, die Einbruchsstelle des Erwachens‘, dieser Aspekt sei seiner Theorie ‚unveräußerlich‘ . . . ((Für Brenner)) ist Adornos Entfremdungs- (entsprechend sein Objekt-)begriff vergleichsweise enthistorisiert und ohne revolutionäre Potenz. Wo Benjamin die dialektischen Bilder auf die ‚Einbruchsstellen des Erwachens‘ befragt, rekurriert Adorno lediglich auf das Konzept der total entfremdeten Individuen. Entsprechend bleibt seine ‚dialektische Konstruktion‘, die er Benjamin empfiehlt, um die Traumwelt ‚aufzuheben‘, bloßer philosophischer Erkenntnisakt. Damit ist den dialektischen Bildern aber das Beste entzogen: die ihnen inhärente geschichtstreibende Kraft. . . (Das ‚mystifizierte‘ Bewußtsein) ist entfremdetes Bewußtsein eines in Bedrängnis geratenen Bürgertums, das von seiner historischen Rolle abtritt. Benjamins spezifische Leistung ist es, die verändernde, ja systemsprengende Bewegung in diesem entfremdeten Bewußtseinszustand erschlossen, den ‚bestimmten kritischen Punkt‘ im Innern der neuen Bildaggregate benannt zu haben, der auf die Durchbrechung des Scheins hinarbeitet, der anfällig bleibt für die Erschütterungen innerhalb des gesellschaftlichen Systems.“ (Hildegard Brenner: Die Lesbarkeit der Bilder. Skizzen zum Passagenentwurf, in: *alternative*: 59/60., a. a. O., S. 57/58) „... Die bürgerliche Vorstellungs- und Formenwelt bezeichnet Benjamin als Traum- oder Wunschwelt, die den unbegriffenen Widerspruch verklärt, zugleich aber schon die systemsprengenden Momente bereithält. . . ‚Es wird sich dann zeigen‘, hatte Marx geschrieben, ‚daß die Welt längst den Traum einer Sache besitzt, von der sie nur das Bewußtsein besitzen muß, um sie wirklich zu besitzen‘.“ (Brenner, s. o., S. 49).

¹⁰² W. B.: *Sürrealismus*, S. 205.

¹⁰³ W. B.: *Sürrealismus*, S. 205.

¹⁰⁴ W. B.: *Sürrealismus*, S. 207.

¹⁰⁵ „Aber nie darf einer seinen Frieden mit Armut schließen, wenn sie wie ein riesiger Schatten über sein Volk und sein Haus fällt. Dann soll er seine Sinne wachhalten für jede Demütigung, die ihnen zuteil wird und so lange sie in Zucht nehmen, bis sein Leiden nicht mehr die abschüssige Straße des Grams, sondern den aufsteigenden Pfad der Revolte gebahnt hat.“ (W. B.: *Einbahnstraße*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, a. a. O., Bd. IV, 1, S. 97)

¹⁰⁶ W. B.: *Sürrealismus*, S. 208

¹⁰⁷ W. B.: *Sürrealismus*, S. 208

¹⁰⁸ W. B.: *Sürrealismus*, S. 212.

¹⁰⁹ „Antiker Umgang mit dem Kosmos vollzog sich anders: im Rausche. Ist doch Rausch die Erfahrung, in welcher wir allein des Allernächsten und des Allerfernsten, und nie des einen ohne des anderen, uns versichern.“ (W. B.: *Einbahnstraße*, a. a. O., S. 146)

¹¹⁰ W. B.: *Sürrealismus*, S. 212.

¹¹¹ W. B.: *Sürrealismus*, S. 212 f.

¹¹² W. B.: *Sürrealismus*, S. 213 f.

Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang wiederum Tiedemanns Anmerkung zu den surrealistischen „Kommunisten“: „Das Engagement zahlreicher surrealistischer Künstler für den Kommunismus war ein, von der Mehrzahl früher oder später wiederum korrigiertes Mißverständnis.“ (Tiedemann: *Studien*, a. a. O., S. 122). Mag diese Bemerkung auf die Biographie der Surrealisten bezogen richtig sein, so ist diese Entwicklung noch lange kein Argument gegen Benjamins Deutung; als solches will sie Tiedemann jedoch verstanden wissen. Es ist nicht korrekt, die Intention der Surrealisten in dieser Weise mit der objektiven Funktion dieser Bewegung zu identifizieren, wie Tiedemann es hier tut. Wichtig ist in diesem Fall für Benjamin: der Surrealismus gibt ihm nicht das Modell einer richtigen Politik an, sondern kennzeichnet die Nahtstelle, an der entscheidende Einsichten in den Griff kommen und Konsequenzen sichtbar werden, wie sie vorher derart nicht zum Ausdruck gekommen sind.

Einem ähnlichen „Mißverständnis“ ist m. E. auch Habermas nicht entgangen, indem er die Funktion der Surrealisten für Benjamin falsch eingeschätzt hat: „... in den surrealistischen Unsinnssakten war Kunst in expressives Handeln überführt, die Trennung zwischen poetischem und politischem Handeln aufgehoben worden. So hat Benjamin im Surrealismus die Bestätigung seiner Kunsttheorie sehen können.“ (Jürgen Habermas: *Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins*, in: *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt 1972, S. 214). Es ist m. E. falsch, anzunehmen, Benjamin habe im Surrealismus eine „richtige“ Kunsttheorie und -praxis gesehen, in der „Poetisches“ und „Politisches“ in vorbildlicher Weise „zusammenfallen“ würden. Der Surrealismus kennzeichnete für ihn die „Einbruchsstelle“, an der sich eben diese „poetische“ Haltung gezwungen sieht – aus der inneren Notwendigkeit ihrer Struktur heraus – sich selbst „aufzuheben“ und zu „transformieren“ in bewußt-politisches Verhalten. Das Entscheidende am Surrealismus war für Benjamin, daß dieser der „kommunistischen Beantwortung“ seiner „poetischen“ Ausgangsfrage sehr nahe gekommen ist; nicht jedoch, daß der Surrealismus die richtige „poetische“ Antwort gefunden hatte.

¹¹³ W. B.: *Sürrealismus*, S. 214.

¹¹⁴ W. B.: *Sürrealismus*, S. 214.

¹¹⁵ W. B.: *Sürrealismus*, S. 214 f.

¹¹⁶ W. B.: *Sürrealismus*, S. 215.

¹¹⁷ Daran läßt sich ermesen, wie fahrlässig das Klischee von Benjamins angeblichem „Vulgärmaterialismus“ ist; in gleicher Weise läßt sich am oben

Entwickelten belegen, wie wenig damit anzufangen ist, Benjamins Materialismus ständig der Gefahr ausgesetzt zu sehen, „in die Abstraktheit anarchistischer Praktiken zu führen“ (Tiedemann: Nachwort; in: W. B.: Ch. Baudelaire, a. a. O., S. 186). Die Differenziertheit, mit der sich bereits 1929 Benjamin kritisch gegen Vulgärmaterialismus und Anarchismus wandte, spricht für sich.

¹¹⁸ W. B.: Surrealismus, S. 215.

¹¹⁹ Walter Benjamin: Politisierung der Intelligenz. Zu S. Kracauer „Die Angestellten“, in: Angelus Novus, a. a. O., S. 422 f. (Im Folgenden als „Politisierung“ abgekürzt).

¹²⁰ W. B.: Politisierung, S. 423.

¹²¹ W. B.: Politisierung, S. 423.

¹²² W. B.: Politisierung, S. 427 f.

¹²³ W. B.: Politisierung, S. 428.

¹²⁴ Walter Benjamin: Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers, in: Angelus Novus, a. a. O., S. 264–291. (Im Folgenden als „Standort“ abgekürzt).

¹²⁵ W. B.: Standort, S. 265.

¹²⁶ W. B.: Standort, S. 275.

¹²⁷ W. B.: Standort, S. 274.

¹²⁸ W. B.: Standort, S. 274.

¹²⁹ W. B.: Standort, S. 276.

¹³⁰ W. B.: Standort, S. 276.

¹³¹ W. B.: Standort, S. 277.

¹³² „Die linksradikalen Publizisten . . . sind die proletarische Mimikry des zerfallenden Bürgertums. Ihre Funktion ist, politisch betrachtet, nicht Parteien sondern Cliques, literarisch betrachtet, nicht Schulen sondern Moden, ökonomisch betrachtet, nicht Produzenten sondern Agenten hervorbringen. Und zwar ist diese linke Intelligenz seit fünfzehn Jahren ununterbrochen Agent aller geistigen Konjunkturen . . . Ihre politische Bedeutung aber erschöpfte sich mit der Umsetzung revolutionärer Reflexe, soweit sie am Bürgertum auftraten, in Gegenstände der Zerstreuung, des Amüsements, die sich dem Konsum zuführen ließen. . . Kurz, dieser linke Radikalismus ist genau diejenige Haltung, der überhaupt keine politische Aktion mehr entspricht. Er steht links nicht von dieser oder jener Richtung, sondern ganz einfach links vom Möglichen überhaupt. . . Die Verwandlung des politischen Kampfes aus einem Zwang zur Entscheidung in einen Gegenstand des Vergnügens, aus einem Produktionsmittel in einen Konsumartikel – das ist der letzte Schlager dieser Literatur“. (W. B.: Linke Melancholie. Zu Erich Kästners neuem Gedichtbuch, in: Angelus Novus, a. a. O., S. 458 f.)

¹³³ W. B.: Standort, S. 278.

¹³⁴ W. B.: Standort, S. 277.

¹³⁵ W. B.: Standort, S. 279.

¹³⁶ W. B.: Standort, S. 279.

¹³⁷ W. B.: Standort, S. 280 f.

¹³⁸ W. B.: Standort, S. 282 f.

¹³⁹ W. B.: Standort, S. 283/286.

¹⁴⁰ W. B.: Standort, S. 287.

¹⁴¹ W. B.: Standort, S. 287.

¹⁴² W. B.: Standort, S. 291.

¹⁴³ W. B.: Br. 233, 6. 5. 34.

¹⁴⁴ Walter Benjamin: Der Autor als Produzent, in: ders.: Versuche über Brecht, Frankfurt 1966, S. 95. (Im Folgenden als „Autor“ zitiert).

¹⁴⁵ R. Tiedemann: Nachwort, in: W. B.: Versuche über Brecht, a. a. O. S. 148.

¹⁴⁶ R. Tiedemann: Nachwort, in: W. B.: Charles Baudelaire, a. a. O. S. 186.

¹⁴⁷ An der „Autonomie“-Vorstellung, wie sie Tiedemann kritisch Benjamin entgegenhält, läßt sich aufzeigen, wie wenig er Benjamins Intention wahrgenommen hat und wie berechtigt Benjamins Überlegungen sind. Tiedemanns Argumentation stützt sich hierbei nicht auf logische Argumente, sondern spielt die Historie gegen Benjamin aus – ein Vorgehen, das sich durch seine ganze Benjamin-Kritik hindurch verfolgen läßt: „Seitdem auf der anderen Seite, im Osten, die Fahne des sozialistischen Realismus eingeholt ward . . . scheint auch dort Progreß in der Fluchtlinie einer, wie immer noch unbeholfenen, nur zu oft auch noch Sanktionen ausgesetzten, aber unübersehbar doch an Boden gewinnenden, Autonomisierung der künstlerischen Produktion gesehen zu werden. Gerade die Widerstände, denen von Staats- und Parteinstanzen die Forderungen ‚nach der Autonomie des Dichters‘, nach ‚seiner Freiheit zu dichten, was er eben wolle‘, begegnen, machen deutlich, daß die Abgespaltenheit der Intellektuellen von der Gesellschaft ebenfalls im Ostbereich sich herzustellen beginnt. – Mit altmarxistischer Kulturpolitik, die vom Künstler Entscheidungen ‚auf der Grundlage des Klassenkampfes‘, überhaupt ‚Entscheidungen‘ verlangte, welche nicht nur Eigenschaften des Politikers, der jeder Künstler außerdem ist, betreffen würden, sondern die integral in seine Werke einzugehen hätten, ist kaum mehr ein seiner Autonomie innewohnender Künstler zu locken.“ (Tiedemann: Nachwort, in: W. B.: Versuche über Brecht, a. a. O., S. 140 f.) Auch hier weiß Tiedemann nichts Besseres, als Benjamin gerade das zu unterschieben, was dieser mit seinem „Tendenz“-begriff zu kritisieren und aufzuheben intendiert: die falsche Vorstellung einer „Parteilichkeit“ im Sinne einer kulturpolitischen Verordnung, wie sie kennzeichnend für partei-kommunistische Praktiken war und ist. Wenn Tiedemann dieser doktrinären Kulturpolitik die „Autonomie“ entgegenhält, hat er recht; nur trifft er damit nicht Benjamin. Wenn Tiedemann dann noch das Beispiel eines „Autonomie“-Erwachens in den „Ostbereichen“ als Beweis gegen Benjamin anführt, dann kann man nur sagen: Umso schlimmer für die Tatsachen. Das was sich in diesen „Ostbereichen“ als neu entdeckte „Autonomie“ darstellt, ist oft genug nicht mehr von der bürgerlichen Vorstellung von der „Freiheit“ des Dichters zu unterscheiden: eben die spezifische Verpflichtung des Intellektuellen, wie sie sich aus der genauen Analyse des gesamtgesellschaftlichen Reproduktionsprozesses und der Bestimmung des Intellektuellen im Gesellschaftssystem ergibt, fällt bei Tiedemann unter den Tisch; gerade darauf ist es Benjamin angekommen. Die „Abgespaltenheit der Intellektuellen von der Gesellschaft“ gilt es nicht zu idealisieren, sondern deren Gründe und die Bedingungen ihrer Aufhebung bedürfen der entschlossenen Aufklärung.

¹⁴⁸ W. B.: Autor, S. 96 f.

¹⁴⁹ W. B.: Autor, S. 98.

¹⁵⁰ W. B.: Autor, S. 98.

¹⁵¹ Diesen zweiten Aspekt von Technik scheint mir Wiesenthal zu meinen, wenn sie sagt: „Technik heißt dann die Isolierung der Teile eines als Ganzes Vorgefundenen und die Zusammenführung dieser Teile unter neuen funktionalen Leitgesichtspunkten.“ (Lieselotte Wiesenthal: Die Krise der Kunst im Prozeß ihrer Verwissenschaftlichung, in: Text und Kritik, a. a. O., S. 66). Dieser Aspekt ist m. E. nur ein Teil von dem, was Benjamin mit „Technik“ meint.

¹⁵² „Die Konstruktion des Lebens liegt im Augenblick weit mehr in der Gewalt von Fakten als von Überzeugungen. Und zwar von solchen Fakten, wie sie zur Grundlage von Überzeugungen fast nie noch und nirgends geworden sind. Unter diesen Umständen kann wahre literarische Aktivität nicht beanspruchen, in literarischem Rahmen sich abzuspielen – vielmehr ist das der übliche Ausdruck ihrer Unfruchtbarkeit. Die bedeutende literarische Wirksamkeit kann nur in strengem Wechsel von Tun und Schreiben zustande kommen; sie muß die unscheinbaren Formen, die ihrem Einfluß in tätigen Gemeinschaften besser entsprechen als die anspruchsvolle universale Geste des Buches in Flugblättern, Broschüren, Zeitschriftenartikeln und Plakaten ausbilden. Nur diese prompte Sprache zeigt sich dem Augenblick wirkend gewachsen. Meinungen sind für den Riesenapparat des gesellschaftlichen Lebens, was Öl für Maschinen; man stellt sich nicht vor eine Turbine und übergießt sie mit Maschinenöl. Man spritzt ein wenig davon in verborgene Nieten und Fugen, die man kennen muß.“ (W. B.: Einbahnstraße, Tankstelle, Gesammelte Werke, a. a. S. 85.)

¹⁵³ W. B.: Autor, S. 99.

¹⁵⁴ W. B.: Autor, S. 100.

¹⁵⁵ W. B.: Autor, S. 100.

¹⁵⁶ W. B.: Autor, S. 100 f.

¹⁵⁷ W. B.: Autor, S. 101.

¹⁵⁸ Ein Hauptfehler der bisherigen Rezeption liegt darin, Benjamin mit der historischen Entwicklung widerlegen zu wollen; dagegen muß auf dem *Modellcharakter* seiner Überlegungen bestanden werden. Rußland war für Benjamin – ebenso wie für Brecht – schon bald nicht mehr das „gelobte Land“, wenn es das jemals gewesen ist. Beide befanden sich zu dieser Form „materialistischer“ Konkretion von „Kommunismus“ in äußerst kritischer Distanz, wie sich aus Benjamins „Gesprächen mit Brecht“ u. a. sehr gut belegen läßt: „Der russischen Entwicklung folge er (Brecht); und den Schriften von Trotzki ebenso. Sie beweisen, daß ein Verdacht besteht; ein gerechtfertigter Verdacht, der eine skeptische Betrachtung der russischen Dinge fordert. Solcher Skeptizismus sei im Sinne der Klassiker. Sollte er eines Tages erwiesen werden, so müßte man das Regime bekämpfen – und zwar *öffentlich*“; und: „... In Rußland herrscht das persönliche Regiment. Das können natürlich nur die Holzköpfe leugnen.“ (W. B.: Versuche über Brecht, a. a. O., S. 131/130 f.)

¹⁵⁹ W. B.: Autor, S. 101.

¹⁶⁰ W. B.: Autor, S. 101 f.

¹⁶¹ W. B.: Autor, S. 104 f.

¹⁶² Scharang hat in diesem Zusammenhang richtig angemerkt: „Die Technik

ist die Basis für eine andere Gesellschaft – aber nicht als die Technik, die sie heute ist.“ (Michael Scharang: Benjamins Konzeption einer materialistischen Ästhetik. Zur Emanzipation der Kunst, in: Ästhetik und Kommunikation, 1/1970, S. 74). In dieser Hinsicht sind die Formulierungen Benjamins wie die von der „Umfunktionierung“ bzw. die von der Veränderung des Produktionsapparates „nach Maßgabe des Möglichen im Sinne des Sozialismus“ kritisch zu verstehen: weder kann es darum gehen, ein Richtiges an den Gegenständen von ihrer falschen Schale zu entbinden und sie damit „umzufunktionieren“, indem man ihnen ihren „echten Gebrauchswert“ erkämpft, noch kann es sich um die Illusion handeln, die kapitalistisch bestimmten Produktionsmittel ließen sich den Kapitalisten entwenden und sozusagen gleitend in sozialistische überführen. Wenn in diesem Zusammenhang von der „revolutionären Tendenz“ dieser Produktionsmittel gesprochen wird, so muß das in dem Sinne verstanden werden, daß an ihnen selbst eine Möglichkeit entwickelt ist, die sich negativ auf ihren eigenen Grund, das Kapitalverhältnis beziehen läßt. Es sind damit nicht schon „sozialistisch befreite Gebrauchswerte“, sondern „Gebrauchswerte“ zum Kampf gegen den Kapitalismus und zur Herbeiführung einer sozialistischen Gesellschaft.

¹⁶³ W. B.: Autor, S. 105.

¹⁶⁴ W. B.: Autor, S. 106.

¹⁶⁵ W. B.: Autor, S. 106.

¹⁶⁶ W. B.: Autor, S. 107.

¹⁶⁷ Wenn Gruchot sagt: „Die Fortgeschrittenheit der künstlerischen Technik wird für Benjamin zu einem Kriterium der revolutionären Funktion und damit der Qualität des Kunstwerks“ (Piet Gruchot: Konstruktive Sabotage. W. B. und der bürgerliche Intellektuelle, in: alternative 56/57, a. a. O., S. 210), so führt eine solche Formulierung leicht in die Irre, wenn nicht genau festgehalten wird, was bei Benjamin zu diesem Zeitpunkt unter „Kunstwerk“ verstanden wird. Man muß immer davon ausgehen, daß Benjamins Ausführungen eine totale Destruktion des überkommenen Begriffs von „Kunst“ beinhalten.

¹⁶⁸ W. B.: Autor, S. 107.

¹⁶⁹ W. B.: Autor, S. 110.

¹⁷⁰ Vgl. hierzu die vorzüglichen Arbeiten von Reiner Steinweg; vor allem: „Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung“, Stuttgart 1972.

¹⁷¹ Dieser Vorwurf bestimmt immer wieder die Argumentation Tiedemanns; so wenn er sagt: Weil Kunst „der Realität nicht länger mächtig ist... soll ein exzentrischer Sprung in unmittelbare Praxis hinein unternommen, im Ernst mit der Interpretation der Welt ein Ende gemacht und an ihre Veränderung gegangen werden.“ (Tiedemann: Nachwort, in: W. B.: Versuche über Brecht, a. a. O., S. 150); Weder war Kunst der Realität jemals „mächtig“, noch ist Benjamins Versuch, den Prozeß der Vermittlung revolutionärer Theorie zu reflektieren, als „Sprung in unmittelbare Praxis hinein“ zu denunzieren. Ein ähnliches „Mißverständnis“, das sich jedoch selbst interpretiert, liegt vor, wenn Tiedemann behauptet: „Wenn das literarische Projekt der Passagenarbeit gescheitert ist, dann nicht zuletzt weil Theorie nicht unmittelbar – anstatt ihrer Modellfunktion – An-

weisung auf Praxis werden kann.“ (Tiedemann: Studien, S. 119). Gerade am so komplizierten Passagenwerk ließe sich zeigen, wie sehr für Benjamin intellektuelle „Praxis“ als Bewußtmachung, als Vermittlung von notwendigem Wissen verstanden wird und wie wenig er diese Arbeit mit „unmittelbarer Praxis“ verwechselte.

¹⁷² W. B.: Autor, S. 110.

¹⁷³ W. B.: Autor, S. 103.

¹⁷⁴ Hier läßt sich das ganze Ausmaß der Verstellung des Benjaminschen Materialismus durch Tiedemann exemplarisch darlegen: „Wenn Brecht in der Periode der Lehrstücke Theorie, ja Kunst unmittelbar als Anweisung auf Praxis verstand und Benjamin . . . solchen Anspruch kritisch zu legitimieren versuchte, dann ist es gar nicht so sehr die ästhetische Ohnmacht derartiger Unternehmungen, ihre Undifferenziertheit und manchmal Primitivität, die sie illegitimen Vergessen überantwortet hat; ihr Veralten dürfte vielmehr in dem von Praxis selber, in der wiederum mythischen Gesellschaft von heutzutage wurzeln. Diese, ökonomisch gleichzeitig entfesselt und an ihre Grenzen gelangt, in den Formen der Massenproduktion unter dem Schein des Neuen doch nur ein Immergleiches erzeugend, trotz aller Expansion wahrscheinlich tendenziell in einen Zustand einfacher Reproduktion regredierend, läßt objektiv der rationalen Steuerung, dem eingreifenden theoretischen Argument keinen Raum mehr.“ (Tiedemann: Nachwort, in: W. B.: Versuche über Brecht, a. a. O., S. 141 f.). Der Topos von der „Theorie“ als „unmittelbarer Anweisung auf Praxis“ ist so, wie ihn Tiedemann formuliert, eine Unterstellung. Daß sowohl bei Brecht wie bei Benjamin Theorie auf Praxis bezogen sein soll, ist unbestritten; daß Theorie sozusagen „unmittelbar“ auch schon Praxis bedeuten soll, wird von beiden nirgends behauptet. Worum es ihnen geht, das ist das Problem, wie differenziertestes Wissen, – und nur solches ist wirklich in der Lage, das Kapitalverhältnis wissenschaftlich zu erfassen – vermittelt werden muß, um dorthin zu kommen, wo es zur materiellen Gewalt werden kann: zum Proletariat. Nicht der Aufhebung der Differenz von Theorie und Praxis soll das Wort geredet werden, sondern der richtigen Vermittlung beider. Brecht und Benjamin geht es primär um die Aufhebung falschen Bewußtseins; daß diese Aufhebung die Voraussetzung für richtige Praxis ist, das ist jedoch ihrer Theorie unveräußerlich. Um ein vielfaches suspekter wird es jedoch, wenn Tiedemann zur Legitimation seiner Kritik an Brecht seine eigene Gesellschaftstheorie ins Feld führt, die auf einen „mythischen“ Zustand der Gesellschaft rekurriert; nichts gegen diesen „Mythos“ – die kapitalistische Warenproduktion erzeugt diesen als Mystifikation, als „Fetisch“, ohne Zweifel; das ist eine der wichtigsten Vorstellungen von Marx. Wo jedoch dieser kapitalistisch bedingte „Mythos“ ontologisiert wird und in einen philosophischen „ewigen Schuldzusammenhang“ alles Menschlichen überzugehen droht, da wird die „kritische Theorie“ selbst zur Ideologie. Daß die Aufhebung des Kapitalverhältnisses noch nicht gelungen ist, bedeutet nicht, daß diese Aufhebung nicht tendenziell möglich ist; es sagt auch nichts gegen Brecht und Benjamin.

¹⁷⁵ W. B.: Autor, S. 112 f.

¹⁷⁶ „Fand er den aktuellen Bezug seiner Überlegungen zuerst im Surrea-

lismus, und zwar in dessen Kunsttheorie . . . , so ließ er diesen Ansatzpunkt fallen zugunsten des anderen im Werk Brechts. Brecht bedeutete für Benjamin die Anschauung dessen, was aktuell möglich war.“ (H. Heißenbüttel: Schriftsteller in der Emigration. Walter Benjamin, in: H. H.: Zur Tradition der Moderne, Neuwied und Berlin, 1972, S. 306). Diese Aussage stimmt m. E. nur zum Teil. Die Kunstproduktion der Surrealisten war für Benjamin kein exemplarisches Modell für die Haltung eines revolutionären Autors, wie das die Kunstproduktion Brechts für Benjamin wohl gewesen ist. Am Surrealismus zeichnete Benjamin die Krise der Kunst im 20. Jahrhundert nach und entwickelte ihn als ein Phänomen, an dem der Übergang vom bürgerlichen Künstler zum revolutionären Intellektuellen zu beobachten war. Brecht war eher die Konsequenz aus den Überlegungen, die Benjamin bei den Surrealisten angestellt hatte.

¹⁷⁷ K. Marx: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, Frankfurt o. J., S. 21 f.

¹⁷⁸ Marx: s. o. S. 22.

¹⁷⁹ W. B.: Autor, S. 113 ff.

¹⁸⁰ R. Tiedemann: Nachwort, in: W. B.: Versuche über Brecht, a. a. O. S. 150.

¹⁸¹ Vgl. dazu: K. Marx: Vorwort, zur: Zur Kritik der politischen Ökonomie, 1859, MEW 13.

¹⁸² Benjamin nennt diesen Aufsatz u. a. einen Beitrag „Zur Soziologie der bildenden Kunst“. Diese Arbeit „sucht bestimmte Kunstformen, insbesondere den Film, aus dem Funktionswechsel zu verstehen, dem die Kunst insgesamt im Zuge der gesellschaftlichen Entwicklung unterworfen ist.“ (Curriculum vitae Dr. Walter Benjamin; in: Zur Aktualität W. B.s., Frankfurt 1972, S. 54 f.)

¹⁸³ W. B.: Br. 266 an Horkheimer, 16. 10. 35. Noch mehrmals gibt Benjamin selbst Deutungen zu diesem Aufsatz: Er spricht davon, „einige grundlegende Feststellungen kunsttheoretischer Art“ gemacht zu haben, die „als systematische Grundlinien – eine Art Drahtnetz bilden, in das alles einzelne einzutragen sein wird. Diese Überlegungen verankern die Geschichte der Kunst im 19. Jahrhundert in der Erkenntnis ihrer gegenwärtigen von uns erlebten Situation.“ (Br. 268, 23. 10. 35). U. a. bezeichnet er diesen Aufsatz auch als „Fixierung einiger eingreifender Überlegungen zur Kunsttheorie“ (Br. 269, 24. 10. 35), und „bei dieser Bemühung habe ich nun als Erster einige Fundamentalsätze der materialistischen Kunsttheorie gefunden. Ich bin augenblicklich dabei, sie in einer kurzen programmatischen Schrift auseinanderzusetzen.“ (Br. 270, 28. 10. 35).

¹⁸⁴ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt 1963, S. 10. (Im Folgenden als „Kunstwerk“ abgekürzt)

¹⁸⁵ W. B.: Kunstwerk, S. 10 f. In anderem Zusammenhang spricht Benjamin auch von der „Hydra der Schulästhetik mit ihren sieben Köpfen: Schöpfung, Einfühlung, Zeitentbundenheit, Nachschöpfung, Miterleben, Illusion und Kunstgenuß“. (W. B.: Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft, in: Angelus Novus, a. a. O., S. 453).

¹⁸⁶ W. B.: Autor, S. 104

¹⁸⁷ W. B.: Autor, S. 105

- ¹⁸⁸ W. B.: Autor, S. 107
- ¹⁸⁹ W. B.: Politisierung, S. 422
- ¹⁹⁰ Auf die „Unvermitteltheit“ von phänomenologischem und ökonomischem Ansatz hat B. Lindner aufmerksam gemacht und dabei festgestellt: „Begriffe der Kritik der politischen Ökonomie – besonders der Warenanalyse – fundieren nicht so sehr diesen Ansatz, als daß sie ihm einverleibt werden. Die Verbindung von phänomenologischem und ökonomischem Ansatz zu begreifen, wird noch erschwert durch die unangefochtene Weiterverwendung von Begriffen aus der ‚metaphysischen-theologischen‘ Phase. Durch sie vor allem erhalten die Analysen auch des späten Benjamin einen restaurativen Zug.“ (Burkhardt Lindner: Naturgeschichte – Geschichtsphilosophie und Welterfahrung in Benjamins Schriften, in: Text und Kritik 31/32, München 1971, S. 47.) Ohne Zweifel ist dies eine der Hauptschwierigkeiten an diesen Texten Benjamins, daß in ihnen die Vermittlungsschritte zwischen Politökonomie und daraus abgeleiteter Gegenstandsanalyse nahezu ausgelöscht sind. Benjamin liefert z. B. im Kunstwerk-Aufsatz – bis auf den polit-ökonomischen Rahmen – nur die Resultate seiner Überlegungen. Allerdings würde ich hier nicht von „restaurativ“ reden, zumal es m. E. keine Vermischung von ökonomischen und metaphysischen Begriffen ist, die bei Benjamin anzutreffen ist, sondern eine Amalgamierung und Anverwandlung seines früheren Begriffs-instrumentariums in Richtung auf deren materialistische Wahrheit. Gleichzeitig muß der Stellenwert dieser ungewöhnlichen Begrifflichkeit als ein Mittel Benjamins berücksichtigt werden, sich von der orthodoxen Begrifflichkeit partei-kommunistischer Kulturpolitik abzugrenzen.
- ¹⁹¹ W. B.: Kunstwerk, S. 11.
- ¹⁹² W. B.: Kunstwerk, S. 12.
- ¹⁹³ W. B.: Kunstwerk, S. 13.
- ¹⁹⁴ W. B.: Kunstwerk, S. 14.
- ¹⁹⁵ W. B.: Kunstwerk, S. 15.
- ¹⁹⁶ W. B.: Kunstwerk, S. 15 f.
- ¹⁹⁷ W. B.: Kunstwerk, S. 16.
- ¹⁹⁸ W. B.: Kunstwerk, S. 16.
- ¹⁹⁹ W. B.: Kunstwerk, S. 16.
- ²⁰⁰ Wenn Tiedemann in diesem Zusammenhang schreibt: „In der Kunstwerk-Arbeit ist die Definition der Aura . . . dem Begriff einer Aura von natürlichen Gegenständen vorbehalten, in der Baudelaire-Arbeit schließt die Definition die Aura von Kunstwerken als geschichtlichen Gegenständen ein“ (Tiedemann: Studien, a. a. O., S. 85), so ist das unrichtig; Benjamin illustriert geschichtliche Aura an der natürlichen.
- ²⁰¹ W. B.: Kunstwerk, S. 18.
- ²⁰² Walter Benjamin: Br. 328 an Adorno, 7. 5. 40.
- ²⁰³ W. B.: Kunstwerk, S. 18.
- ²⁰⁴ „Die Definition der ‚Aura‘ als ‚einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag‘ impliziert für ihre spätbürgerliche Rezeption: Durch keine gesellschaftliche Praxis kann diese ‚Ferne‘, können die ‚Reflexe der Zukunft‘ eingeholt werden. Die Suggestion ihrer privaten Nähe versöhnt mit der praktischen Sabotage aller Versuche, sie öffentlich einzuholen.“ (H.

Lethen: Zur materialistischen Kunsttheorie Benjamins, in: alternative 56/57, S. 227).

- ²⁰⁵ K. Marx: Das Kapital, Berlin 1970, MEW 23, S. 87.
- ²⁰⁶ W. B.: Kunstwerk, S. 17.
- ²⁰⁷ W. B.: Kunstwerk, S. 19.
- ²⁰⁸ W. B.: Kunstwerk, S. 20.
- ²⁰⁹ „Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare. In der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes. . . Die Nähe, die man seiner Materie abzugewinnen vermag, tut der Ferne nicht Abbruch, die es nach seiner Erscheinung bewahrt.“ (W. B.: Kunstwerk, S. 53, Anm. 7).
- ²¹⁰ W. B.: Kunstwerk, S. 21.
- ²¹¹ Habermas hat richtig auf den zwiespältigen Aspekt der Aufhebung der „Aura“ hingewiesen: „Die Entritualisierung der Kunst birgt das Risiko, daß das Kunstwerk mit seiner Aura auch den Erfahrungsgehalt preisgibt und nur noch banal ist; der Aurazerfall eröffnet andererseits erst die Chance der Verallgemeinerung und der Verstetigung der Glückserfahrung“; und: „Die Erfahrung der Aura hat in den Formen der profanen Erleuchtung die auratische Hülle gesprengt und ist exoterisch geworden.“ (Habermas: Bewußtmachende oder rettende Kritik. . . , a. a. O., S. 199/201). Im „Profanen“ das einzulösen, was in der „Aura“ als „Ferne“ eingeschlossen war – was sich im „schönen Schein“ nur zur ästhetischen Ahnung bringen konnte – bedeutet gleichzeitig auch die „Rettung“ des „auratischen“ Kunstwerks. Trat die „Aura“ für ein wahrhaft „Menschliches“ ein, wie es real noch uneingelöst war, so impliziert die Aufhebung der „Aura“ die Verpflichtung zur „profanen“ Einlösung deren „Versprechen“. Anders wäre die „Zerstörung der Aura“ ein Vergehen an ihrer „Wahrheit“. Es kann nicht darum gehen, das „auratische“ Kunstwerk als ein „Falsches“ zu negieren, sondern seine spezifische Wahrheit im „schönen Schein“ zu erkennen und in „exotischer Wahrheit“ aufzuheben. Die richtige Rezeption des „auratischen“ Kunstwerks führt damit notwendigerweise zur Transformation deren mystifizierter Wahrheit in konkrete gesellschaftliche Befreiungspraxis. Der revolutionäre Intellektuelle Benjamins hat sich darauf eingestellt.
- ²¹² W. B.: Kunstwerk, S. 21.
- Hier läßt sich gut aufzeigen, wie z. B. Tiedemanns Deutung dieser Stelle – und sie dürfte auch die Adornos sein – Benjamins Intentionen verfehlt; Tiedemann formuliert: „Kunstpolitik, welche die Intention auf Autonomie von Kunst mit dem Tabu belegt – und in ihren Dienst stellt Benjamin den Kunstwerk-Aufsatz ausdrücklich –, bestätigt nur die Entwicklung der Wirklichkeit, in der Kunst entschlossen die Vertretung schlechter Interessen übernommen hat.“ (Tiedemann, Studien: S. 91). Die Alternative, die Tiedemann hier errichtet – entweder „Autonomie“ oder „Kunstpolitik“ als „Vertretung schlechter Interessen“ – ist eine falsche: weder geht es Benjamin um „parteiliche“ Kunstproduktion im doktrinären Sinn eines „sozialistischen Realismus“ – wie Tiedemann suggeriert –, noch würde Benjamin etwas gegen „Autonomie“ einzuwenden haben, wenn diese als die „Freiheit“ des „Geistes“ definiert würde, sich dem Mystifikationszusammenhang zu entziehen, in dem Denken bisher gefangen war. Benjamins Polemik gegen die „Autonomie“ richtet sich gegen Vorstellung-

gen, die im Geistigen einen Bereich ohne Vermittlungen sehen wollen. Wenn Benjamin von der „Fundierung auf Politik“ spricht, dann kann das – nach all dem, was bisher entwickelt wurde – nur die „Fundierung“ aller menschlichen Tätigkeit in der strengen Reflexion über ihren gesellschaftlichen Begründungszusammenhang bedeuten. Was bei Tiedemann eingeht, ist die falsche bürgerliche Trennung von „Wahrheit“ bzw. „künstlerischer Autonomie“ und „Politik“ als „schlechtem Interesse“. Gerade diesen falschen Gegensatz dialektisch aufzuheben, ist m. E. Benjamins Ziel. In dieser Hinsicht kann m. E. auch Scharang nicht ganz zugestimmt werden, wenn er sagt, Benjamin habe es versäumt, „den der Kunst wesentlichen Schein zu problematisieren“ (Michael Scharang: Benjamins Konzeption einer materialistischen Ästhetik. Zur Emanzipation der Kunst, in: Ästhetik und Kommunikation, 1/1970, H. 1, S. 79). M. E. versucht Benjamin gerade die wissenschaftliche Problematisierung des „ästhetischen Scheins“, auch wenn er diesen Begriff nie verwendet.

²¹³ W. B.: Kunstwerk, S. 22 f.

²¹⁴ W. B.: Kunstwerk, S. 23.

²¹⁵ W. B.: Kunstwerk, S. 24.

²¹⁶ W. B.: Kunstwerk, S. 24.

²¹⁷ Diese Interpretation wird auch gestützt durch Krummes Aussagen, die er aus einem anderen Zusammenhang gewonnen hat: „Benjamins konstruktives Prinzip ist das des Denkbildes: in ihm treten Begriff und Bild in unauflösbare Beziehung zueinander.“ (Peter Krumme: Zur Konzeption des dialektischen Bildes, in: Text und Kritik, a. a. O., S. 73.)

²¹⁸ W. B.: Kunstwerk, S. 26.

²¹⁹ W. B.: Kunstwerk, S. 25.

²²⁰ W. B.: Kunstwerk, S. 25.

²²¹ W. B.: Kunstwerk, S. 27.

²²² W. B.: Kunstwerk, S. 28.

²²³ W. B.: Kunstwerk, S. 29.

²²⁴ W. B.: Kunstwerk, S. 30.

²²⁵ W. B.: Kunstwerk, S. 31.

²²⁶ W. B.: Kunstwerk, S. 32.

²²⁷ Wie sich dieser Vorwurf bei Adorno darstellt, kann ein Brief belegen: „Als ich vor 2 Jahren einen Tag in den Ateliers von Neubabelsberg zubrachte, hat mich am meisten beeindruckt, wie *wenig* von Montage und all dem Fortgeschrittenen wirklich durchgesetzt ist, das sie herausholen: vielmehr wird überall mimetisch die Wirklichkeit infantil *aufgebaut* und dann ‚abphotographiert‘. Sie unterschätzen die Technizität der autonomen Kunst und überschätzen die der abhängigen. . .“ (Adorno: Br. v. 18. 3. 36, in: Adorno: Über W. B., a. a. O., S. 131 f.)

²²⁸ W. B.: Kunstwerk, S. 34.

²²⁹ W. B.: Kunstwerk, S. 34.

²³⁰ W. B.: Kunstwerk, S. 34.

²³¹ W. B.: Kunstwerk, S. 34.

²³² W. B.: Kunstwerk, S. 35.

²³³ W. B.: Kunstwerk, S. 35.

²³⁴ W. B.: Kunstwerk, S. 36.

²³⁵ Deswegen ist Tiedemann zu widersprechen, wenn er meint, die Synthese

sei bei Benjamin schon Leistung der technischen Apparatur selbst: „Schließlich wird, was allenfalls dem einzelnen Menschen, dem Menschen avanciertesten Bewußtseins, vorbehalten ist, bereits der technischen Apparatur des Films gutgeschrieben: ‘Sie nimmt . . . laufend . . . Stellung.’ Die Umfunktionierung eines kulinarischen Kunstgenießers in den kritisierenden Fachmann kann nicht von der Tendenz des künstlerischen Mediums geleistet werden.“ (Tiedemann: Studien, a. a. O., S. 89). Die technische Struktur des Mediums Film zwingt zur Synthese, das macht sie zu einem potentiell reflektierten Produktionsmittel. Seine Zerstückelungsmethode wehrt eigentlich auf der Ebene des technischen Vorgangs – zerstückelte Stellungnahme/Zusammenschnitt – schon Unmittelbarkeit ab. Auf diese innere Konsequenz der technischen Apparatur will Benjamin hinaus, nicht auf die Leugnung der spezifischen Verpflichtung des kritischen Fachmanns, der sich dieses Mediums bedient.

²³⁶ W. B.: Kunstwerk, S. 37.

²³⁷ Auch hier verstellt sich Tiedemann ein produktives Verständnis von Benjamins Intention, indem er ihm eine Reflexionsblindheit unterschiebt, wie sie sich eigentlich mit Benjamins außerordentlichem Niveau kaum vereinbaren läßt: „Benjamins Versuch im Kunstwerk-Aufsatz, die ästhetische Rationalität, wie sie im Film sich manifestiert, mit gelungener Entmythologisierung gleichzusetzen, den Abbau alles Auratischen als in der Kulturindustrie vollzogen zu erweisen, trägt die Dialektik des auratischen Scheins sowenig wie die des geschichtlichen Entmythologisierungsprozesses aus.“ (Tiedemann: Studien a. a. O., S. 92) Nirgends setzt Benjamin die „ästhetische Rationalität“, die der Film als Möglichkeit anbietet, mit „gelungener Entmythologisierung“ gleich, noch kommt ihm der leiseste Gedanke, in der „Kulturindustrie“ habe sich bereits ein „Abbau alles Auratischen“ vollzogen. Gerade der Passus über die empirische Realität der kapitalistischen Filmproduktion (Kunstwerk, S. 32 ff.) führt eindringlich vor, wie genau Benjamin zwischen einer möglichen Rationalität des Films und seiner korruptiert-„auratischen“ Verwendung unter kapitalistischen Bedingungen differenziert.

²³⁸ W. B.: Kunstwerk, S. 37.

²³⁹ W. B.: Kunstwerk, S. 37.

²⁴⁰ W. B.: Kunstwerk, S. 39.

²⁴¹ W. B.: Kunstwerk, S. 18.

²⁴² W. B.: Kunstwerk, S. 39.

²⁴³ W. B.: Kunstwerk, S. 40.

Diese Symptome „von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption“ registriert Tiedemann auch, hält Benjamin jedoch entgegen, diese seien kaum Ausdruck „von Veränderungen zum Besseren“. (Tiedemann: Studien, a. a. O., S. 88). Auch hier wieder muß festgehalten werden, daß Tiedemann etwas behauptet, was Benjamin gar nicht so gemeint hat. Benjamin beschreibt in diesem Fall die Apperzeptionsveränderungen nicht als selbsttätige Entwicklung zu qualitativ höherer Wahrnehmung und damit auch Bewußtheit, sondern er stellt diese neue Apperzeptionsstruktur fest und fordert die Reflexion der dieser Struktur entsprechenden Form kritischer Aufklärung. Es geht ihm um die Verfügung über revolutionäre

näres Potential, wie es in den Möglichkeiten der Technik eingeschlossen ist.

²⁴⁴ W. B.: Kunstwerk, S. 40.

²⁴⁵ W. B.: Kunstwerk, S. 40.

²⁴⁶ Dem hält Tiedemann als Vorwurf entgegen: „Das vollends durchrationalisierte Kunstwerk wäre keines mehr, es käme überein mit einer Wissenschaft, welche ganz in jener Naturbeherrschung sich erschöpft, die Benjamin am Schluß der ‚Einbahnstraße‘ programmatisch und außerdem an zahllosen Stellen seines oeuvres kritisiert“. (Tiedemann, Studien, a. a. O., S. 94). Zwei Dinge gehen hier durcheinander: zum einen würde das „vollends durchrationalisierte Kunstwerk“ eben nicht mit „Wissenschaft“ selbst zusammenfallen, dazu bewegt es sich bei Benjamin viel zu sehr in der Dimension optischer Sinnlichkeit, zum anderen ist die „Wissenschaft“, die hier Tiedemann dem Benjaminschen Konzept unterschiebt und die „ganz in ihrer Naturbeherrschung sich erschöpft“, eben nicht die, an die Benjamin denkt. Es gibt hier keinen Widerspruch . . . zu seiner Kritik an der etablierten Wissenschaft: Deren kapitalistische Form hat Benjamin nie zur Wissenschaft par excellence erhoben. „Wissenschaft“ ist hier immer schon die des historischen Materialismus und die „Wissenschaftlichkeit“ des photographischen Bildes kommt auch erst dann zur Vollendung, wenn ihr eine „Konstruktion“ der Bilderfolge zugrundeliegt, die das Wesen hinter der Bildoberfläche transparent macht.

²⁴⁷ W. B.: Kunstwerk, S. 40.

²⁴⁸ W. B.: Kunstwerk, S. 41.

²⁴⁹ W. B.: Kunstwerk, S. 41.

²⁵⁰ W. B.: Kunstwerk, S. 41.

²⁵¹ W. B.: Kunstwerk, S. 41.

²⁵² W. B.: Kunstwerk, S. 42.

²⁵³ W. B.: Kunstwerk, S. 43.

²⁵⁴ W. B.: Kunstwerk, S. 43.

²⁵⁵ W. B.: Kunstwerk, S. 43.

²⁵⁶ W. B.: Kunstwerk, S. 44.

²⁵⁷ W. B.: Kunstwerk, S. 43.

Tiedemann formuliert gegen diese Position Benjamins: „Zu künstlerischer Spezialisierung aber vermag keine Art von Kollektivrezeption zu erziehen, sie wird gewonnen einzig durchs kontemplative Eindringen in die differenziertesten Werke . . . Allererst durch extremste, blindeste Spezialisierung hindurch könnte dann vielleicht eine Affizierung des Betrachters selber sich herstellen, zunächst einmal dieser sich ändern; ob er dadurch jedoch — monadologisch Veränderungen der Gesellschaft spiegelnd — mit Realem harmonierte, steht am wenigsten bei ihm.“ (Tiedemann: Nachwort, in: W. B.: Versuche über Brecht, a. a. O., S. 147). Helmut Lethen hat diese Kontroverse wie folgt herausgearbeitet und charakterisiert: „ . . . die Gewalttätigkeit seiner ((Benjamins)) Ideal-Konstruktion von ‚Kollektivrezeption‘ ist nicht zuletzt Benjamins gereizte Reaktion auf den Zynismus derer, die darauf bestehen, daß Kunst auch im Klassenkampf einzig privat-elitär angemessen rezipiert werden könne. Hier liegt auch die entscheidende Differenz zum Kunsttheoretiker Adorno, der nach ‚Abschaffung des Bildungsprivilegs‘ den Ausbruch ‚barbarischer Be-

ziehungslosigkeit‘ befürchtet. Gebilde, die nach Adorno zu Recht den Titel Kunst beanspruchen dürfen, sind nur dem ‚avanciertesten Bewußtsein‘ kommensurabel. Die proletarische Masse ist von Kunstrezeption ausgeschlossen. Wo ein autonomes Kunstwerk gelingt, ‚da ist die Möglichkeit von Massenkommunikation immer schon preisgegeben‘. Das war für Benjamin ein Argument gegen die bürgerliche Kunst und Grund seiner Forderung nach einem neuen Kunstbegriff; bei Adorno ist es ein Argument gegen die Massenkommunikation, die er sich nicht anders als in spätkapitalistischen Exzessen vorzustellen vermag. Bei Adorno verscherzt die autonome Kunst ihr Wissen um die gesellschaftliche Ohnmacht in ihrem tragischen Bewußtsein — und erhält sich so ihre ‚Reinheit‘. Herrscht bei Adorno ein tiefes Mißtrauen gegen die Bedürfnisse der proletarischen Massen, in denen er nur die Produktion einer universalen Kulturindustrie zu erblicken vermag, so ist Benjamin von tiefer Skepsis gegenüber den ‚Bedürfnissen‘ der Intellektuellen erfüllt.“ (H. Lethen: Zur mat. Kunsttheorie B.s., a. a. O., S. 228 f.). Dieser Einschätzung Lethens ist im Großen und Ganzen zuzustimmen, wenn auch bei Lethen nicht genau getrennt wird zwischen dem „objektiven“ und dem „subjektiven“, d. h. verdinglichten, Bedürfnis der „Massen“, wie auch nicht zwischen dem, was bürgerliche Kunst ist, und was den „Massen“ als „Kunst“ zukommen könnte. Es kann nicht darum gehen, die Bedürfnisse der Massen in ihrer Phänomenologie zu fetischisieren, ebensowenig wie den Massen in der „Zerstreuung“ die Produkte bürgerlicher Kunst rezipierbar zu machen.

In diesem Zusammenhang — bezogen auf das Problem der „Esoterik“ — ist ein Brief Benjamins an Adorno aufschlußreich, der — wenn auch diplomatisch gehalten — deutlich Benjamins Aversion gegen die „philosophische“ Position Adornos zum Ausdruck bringt und seine eigenen Intentionen verdeutlicht: „Wenn ich mich dort ((in San Remo)) weigerte, im Namen eigener produktiver Interessen mir eine esoterische Gedankenentwicklung zu eigen zu machen und insoweit über die Interessen des dialektischen Materialismus . . . hinweg zur Tagesordnung ((nämlich das „strenge Philosophieren“)) überzugehen, so war da zuletzt nicht . . . bloße Treue zum dialektischen Materialismus im Spiel, sondern Solidarität mit den Erfahrungen, die wir alle in den letzten fünfzehn Jahren gemacht haben. Es handelt sich also um eigenste produktive Interessen von mir auch hier; ich will nicht leugnen, daß sie den ursprünglichen gelegentlich Gewalt anzutun versuchen können. Es liegt ein Antagonismus vor, dem enthoben zu sein ich nicht einmal im Traum wünschen könnte. Seine Bewältigung macht das Problem der Arbeit aus, und dieses ist eins ihrer Konstruktion. Ich meine, daß die Spekulation ihren notwendig kühnen Flug nur dann mit einiger Aussicht auf Gelingen antritt, wenn sie, statt die wächsernen Schwingen der Esoterik anzulegen ihre Kraftquelle allein in der Konstruktion sucht.“ (Br. 307 an Adorno, 9. 12. 38). Unmißverständlich kommt hier zum Ausdruck, wie sehr Benjamin die „Anstrengung des Begriffs“, die „extremste, blindeste Spezialisierung“ — eine Leistung, wie sie nur den geistigen Produzenten auf Grund der kapitalistischen Trennung von Kopf- und Handarbeit möglich ist — allein darin legitimieren konnte, daß dieses Wissen dorthin vermittelt würde, wo man seiner objektiv bedarf — im Proletariat. Benjamin hat sich immer

verpflichtet gefühlt, — nicht zuletzt aufgrund seiner eigenen Proletarisierungs- und Emigrationserfahrungen —, das was sich ihm erst im Durchgang durch die „Eiswüste der Abstraktion“ herstellte, wieder dort hin zu vermitteln, wo dessen Wahrheit sich als konkrete entfalten kann. Das grenzt seinen Begriff von „Konstruktion“ von „philosophischer Spekulation“ ab.

²⁵⁹ W. B.: Kunstwerk, S. 62, Anm. 26.

²⁵⁹ W. B.: Kunstwerk, S. 44.

²⁶⁰ W. B.: Über einige Motive bei Baudelaire, in: ders.: Charles Baudelaire, a. a. O., S. 140. (Im Folgenden als „Motive“ abgekürzt).

²⁶¹ W. B.: Motive, S. 139.

²⁶² W. B.: Motive, S. 139.

²⁶³ „Im Schockerlebnis wird Mythos als Erkenntnis verhindernde Formation von der Vernunft abgelöst, so daß Wahrheitsmomente sichtbar werden . . . So ist der Film im doppelten Sinne Erkenntnismedium: Durch den hohen Grad seiner Analysierbarkeit ist er testender Betrachtung zugänglich. . . Zum anderen erlaubt er einer nichtwissenschaftlichen Betrachtung, eben der ‚zerstreuten‘, im Schockerlebnis an der Erkenntnis teilzunehmen.“ (Wiesenthal: a. a. O., S. 69f.) Wenn Habermas sagt, daß aus Benjamins Theorie der Erfahrung „eine immanente Beziehung zu politischer Praxis nicht sich gewinnen läßt“, und dies damit begründet, daß „die Erfahrung des Choks . . . keine Handlung (ist), und die profane Erleuchtung keine revolutionäre Tat“ (Habermas: a. a. O., S. 251), so muß dem widersprochen werden. Benjamin hat nirgends den „Chok“ bzw. die „Erleuchtung“ als unmittelbare Praxis deklarieren wollen. Das wird ihm nur immer wieder unterstellt. Daß der „Chok“ und die „Erleuchtung“ — will man Benjamins immanenter Argumentation folgen — die Voraussetzung für Erkenntnis sind und diese erst bewußtere Praxis garantieren kann, müßte auch Habermas zugeben; nichts anderes hat m. E. Benjamin gewollt. „Chok“ ist ihm eine Kategorie, mit der er den Zustand des Erkennens, nicht den des Handelns, zu beschreiben versucht.

²⁶⁴ W. B.: Motive, S. 139.

²⁶⁵ W. B.: Kunstwerk, S. 45. Die konträre Position zu Benjamins Aussage, an der die „Kontroverse“ über sein materialistisches Werk deutlich ausformuliert ist, liest sich bei Tiedemann so: „Die in Massen hergestellten Produkte der Kulturindustrie werden für Massen hergestellt; dem vollends verdinglichten Kunstwerk entspricht die vollendete Selbstentfremdung seiner Konsumenten in der Kollektivrezeption, die universale Verbindlichkeit erreicht hat im Zeitalter von Film und Television“. (Tiedemann: Studien, a. a. O., S. 88). Während Benjamin das Medium Film in seiner „verrufenen Gestalt“ als dialektisches betrachtet und an ihm seine revolutionäre Tendenz herausarbeitet, wird es bei Tiedemann vollends und unwiderbringlich der Falschheit, der ausweglosen Verdinglichung überantwortet. Auch hier wieder wird die wesentliche Struktur des Films mit seiner aktuellen Funktion in der kapitalistischen Kulturindustrie identifiziert.

²⁶⁶ W. B.: Kunstwerk, S. 18.

²⁶⁷ W. B.: Kunstwerk, S. 45.

²⁶⁸ W. B.: Kunstwerk, S. 45.

„Benjamin gewinnt seinen Begriff der Kollektivrezeption an ihrer ‚verrufenen Gestalt‘: in den kapitalistischen Lichtspielhäusern. Es ist Benjamins polemische Antwort auf die ‚alte Klage‘ der Kulturkritik, daß die Massen Zerstreuung suchen, die Kunst aber vom Betrachter Sammlung verlangt“, daß er die Rezeption in der ‚Versenkung‘ als ‚Schule asozialen Verhaltens‘ brandmarkt und ihr die ‚Rezeption in der Zerstreuung‘ als Schule sozialen Verhaltens konfrontiert. Das Verfahren der Umfunktionalisierung der ‚Zerstreuung‘, die Benjamin hier vornimmt, ist heikel . . . Warum Benjamin . . . der perhorreszierenden ‚Zerstreuung‘ ein Recht zuerkennt, wird erst vor dem Hintergrund der trivialen Kulturkritik einsichtig . . . Versenkung als ‚Ergreifen des Selbst‘ sabotiert die gesellschaftliche Praxis, die ein ‚Selbst‘ erst ermöglichen würde. . . Der Regreß ist die Muse dessen, der es nicht nötig hat, seine Arbeitskraft zu verkaufen. Das — in den Begriffen Heideggers — Finden des in das Man zerstreuten Daseins kann nach der Einsicht Benjamins während der Phase kapitalistischer Zivilisation einzig durch die solidarische Aktion geschehen: das Proletariat ergreift sein ‚Selbst‘ nur in der revolutionären Aktion . . . In der Kollektivrezeption findet Benjamin die Möglichkeit, das antizipatorische Moment der Kunst in materielle Gewalt umzusetzen. . . Eine solche Verfassung der Massen scheint deren intaktes Klassenbewußtsein vorauszusetzen. . .“ (H. Lethen: a. a. O., S. 231). An diesen Bemerkungen Lethens, die in richtiger Weise vor allem das „provokatorische“ Moment der „Zerstreuungstheorie“ betonen, müssen jedoch einige Präzisierungen angebracht werden. Sowohl in Bezug auf den Terminus „antizipatorische Kunst“, wie auch in Bezug auf das „vorausgesetzte Klassenbewußtsein“. M. E. kann es Benjamin nicht darum gehen, das — sozusagen — utopische, „antizipatorische“ Moment aller Kunst den Massen nun näherzubringen: seine Intention liegt wohl darin, ihnen solche „Kunstwerke“ — gelungene Filme — anzubieten, die auf Grund ihrer wissenschaftlichen Konstruktion Einsichten in die aktuelle Situation der Gesellschaft vermitteln. (Diese Filme wären erst noch zu produzieren). Die Massen in den Lichtspielhäusern zu „organisieren“ würde dann die gelungene Reflexion und Produktion von „Kunstwerken“ zur Voraussetzung haben, die in ihrer inneren Struktur das Prinzip der Aufklärung in der „Zerstreuung“ richtig gelöst hätten. In dieser Hinsicht scheint es mir auch nicht richtig, zu meinen, dieser Rezeption wäre ein „intaktes Klassenbewußtsein“ notwendigerweise „vorausgesetzt“: m. E. geht es Benjamin ja gerade darum, dieses Klassenbewußtsein zu schaffen, diese Vermittlung von revolutionärer Theorie — wie sie auf Seiten der geistigen Produzenten eingesehen werden kann — mit dem Proletariat als dem revolutionären Subjekt zu leisten. Darin sieht er die revolutionäre Aufgabe der Intelligenz. Gewiß ist Benjamins Zerstreuungstheorie „heikel“: erst zu nehmen ist jedoch daran die Einsicht in die Notwendigkeit der Reflexion dessen, was man so grob „Aufklärung der Massen“ nennt.

²⁶⁹ W. B.: Kunstwerk, S. 46.

²⁷⁰ W. B.: Kunstwerk, S. 46.

²⁷¹ W. B.: Kunstwerk, S. 46.

- ²⁷² W. B.: Kunstwerk, S. 46.
- ²⁷³ W. B.: Kunstwerk, S. 47.
- ²⁷⁴ Interessant ist in diesem Zusammenhang die Nähe Benjamins zu Kracauer, der bereits 1929 die „Zerstreuung“ als wichtiges Element des Films entwickelt hatte: „Ihren Beruf ((den der Lichtspieltheater)) — er ist ein ästhetischer nur, insofern er sich in Einklang mit dem sozialen befindet — werden sie erst erfüllen, wenn sie nicht mehr mit dem Theater liebäugeln und eine vergangene Kultur ängstlich zu restituieren trachten, sondern ihre Darbietungen von allen Zutaten befreien, die den Film entrechteten, und radikal auf eine Zerstreuung abzielen, die den Zerfall entblößt, nicht ihn verhüllt.“ (Siegfried Kracauer: Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser, in: Das Ornament der Masse, Frankfurt 1963, S. 317). Es gehört wohl ebenso zur abwertenden Strategie von Tiedemann, wenn er in einer Anmerkung zu einem Brief Adornos an Benjamin aus dem Jahre 1935 behauptet: „Adorno wie Benjamin standen den theoretischen Positionen, die Kracauer — mit dem beide befreundet waren — in diesen Jahren vertrat, sehr kritisch gegenüber.“ (Tiedemann: Anm. 38 zum Br. Adornos an Benjamin vom 2. 8. 1935, in: Adorno: Über W. B., a. a. O., S. 181). Sowohl der in dieser Arbeit interpretierte Abschnitt über Kracauers „Die Angestellten“, wie auch Benjamins Briefe und hier noch die Nähe zur „Zerstreuungstheorie“ sprechen eine andere Sprache.
- ²⁷⁵ W. B.: Kunstwerk, S. 48.
- ²⁷⁶ „Was in ihr ((der Zerstreuung)) endgültig liquidiert wird, ist die Fähigkeit zu kritischer Rezeption.“ (Tiedemann: Studien, a. a. O., S. 88). Die Frage ist, ob diese Fähigkeit zu „kritischer Rezeption“ vorher größer war; Benjamin bezeichnet andererseits nirgends das vorfindliche „zerstreute“ Verhalten der Massen als vorbildlich. Vorauf es ihm ankommt, das ist die Feststellung einer durch den spezifischen Produktionsprozeß hervorgerufenen neuen Weise „zerstreuter Apperzeption“ und der Hinweis auf die Notwendigkeit, das Problem der Aufklärung der Massen innerhalb dieser besonderen Form der Wahrnehmung zu verwirklichen. „Zerstreuung“ bedeutet ihm hier gerade die Garantie für ein nicht-kontemplatives Verhalten und damit die Möglichkeit, daß Erkenntnis sich als „kollektive“ durchsetzt und verwirklicht.
- ²⁷⁷ W. B.: Kunstwerk, S. 48.
- ²⁷⁸ W. B.: Kunstwerk, S. 48.
- ²⁷⁹ W. B.: Kunstwerk, S. 48.
- ²⁸⁰ Walter Benjamin: Pariser Brief. André Gide und sein neuer Gegner, in: Angelus Novus, a. a. O., S. 509.
- ²⁸¹ Auch hier muß wiederum ein fast bewußtes Mißverstehen des Benjaminischen Textes bei Tiedemann konstatiert werden, wenn er bemerkt: „Ebenfalls wäre nicht schon das bloße fait social der Massenrezeption als solches progressiv zu nennen.“ (Tiedemann: Nachwort, in: W. B.: Versuche über Brecht, a. a. O., S. 147). Gerade auf die qualitative Unterscheidung der verschiedenen Formen von „Massenkunst“ weist Benjamin ja mehrmals hin und versucht sie genau voneinander zu trennen.
- ²⁸² W. B.: Pariser Brief, S. 509.
- ²⁸³ W. B.: Pariser Brief, S. 509.

- ²⁸⁴ W. B.: Pariser Brief, S. 509.
- ²⁸⁵ W. B.: Pariser Brief, S. 510.
- ²⁸⁶ W. B.: Pariser Brief, S. 509.
- ²⁸⁷ W. B.: Pariser Brief, S. 509.
- ²⁸⁸ W. B.: Pariser Brief, S. 509 f.
- ²⁸⁹ W. B.: Pariser Brief, S. 508.
- ²⁹⁰ W. B.: Kunstwerk, S. 49.
- ²⁹¹ W. B.: Kunstwerk, S. 50.
- ²⁹² W. B.: Kunstwerk, S. 51.
- ²⁹³ R. Tiedemann: Nachwort, in: W. B. Versuche über Brecht, a. a. O., S. 150.
- ²⁹⁴ Vgl. dazu: K. Marx: Vorwort, in: Zur Kritik der Politischen Ökonomie, 1859, MEW 13, S. 7.

BIBLIOGRAPHIE

- alternative* : Zeitschrift für Literatur und Diskussion, hg. von Hildegard Brenner, Berlin. (Zwei Hefte über W. Benjamin: 56/57, 1967 u. 59/60, 1968)
- Adorno, Theodor W. : Benjamin, der Briefschreiber. In: ders.: Über Walter Benjamin, Frankfurt 1970, S. 81–90
- Ders. : Benjamins „Einbahnstraße“. In: ders.: Über Walter Benjamin, Frankfurt 1970, S. 52–58
- Ders. : Charakteristik Walter Benjamins. In: ders.: Über Walter Benjamin, Frankfurt 1970, S. 11–29
- Ders. : Einleitung zu Benjamins „Schriften“. In: ders.: Über Walter Benjamin, Frankfurt 1970, S. 33–51
- Ders. : Erinnerungen. In: ders.: Über Walter Benjamin, Frankfurt 1970, S. 67–74
- Ders. : Interimsbescheid. In: ders.: Über Walter Benjamin, Frankfurt 1970, S. 91–95
- Ders. : Nachwort zu „Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen“. In: ders.: Über Walter Benjamin, Frankfurt 1970, S. 59–66
- Ders. : Vorrede. In: Rolf Tiedemann: Studien zur Philosophie Walter Benjamins, Frankfurt 1965
- Ders. : Zu Benjamins Gedächtnis. In: ders.: Über Walter Benjamin, Frankfurt 1970, S. 9–10
- Benjamin, Walter : Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt 1963, S. 7–63
- Ders. : Der Autor als Produzent. In: ders.: Versuche über Brecht, Frankfurt 1966, S. 95–116
- Ders. : Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der bürgerlichen Intelligenz. In: ders.: Angelus Novus, Frankfurt 1966, S. 200–215
- Ders. : Briefe, hg. von G. Scholem und Th. W. Adorno, Frankfurt 1966
- Ders. : Einbahnstraße. In: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. IV, 1, Frankfurt 1972
- Ders. : Geschichtsphilosophische Thesen. In: ders.: Illuminationen, Frankfurt 1961, S. 268–278
- Ders. : Linke Melancholie. Zu Erich Kästners neuem Gedichtbuch. In: ders.: Angelus Novus, Frankfurt 1966, S. 457–461
- Ders. : Pariser Brief. André Gide und sein neuer Gegner. In: ders.: Angelus Novus, Frankfurt 1966, S. 503–516
- Ders. : Politisierung der Intelligenz. Zu S. Kracauer „Die Angestellten“. In: ders.: Angelus Novus, Frankfurt 1966, S. 422–428
- Ders. : Über einige Motive bei Baudelaire. In: ders.: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, Frankfurt 1966, S. 111–164
- Ders. : Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen

- Schriftstellers. In: ders.: Angelus Novus, Frankfurt 1966, S. 264–291
- Brenner, Hildegard : Die Lesbarkeit der Bilder. Skizzen zum Passagenentwurf. In: *alternative*. Zeitschrift für Literatur und Diskussion, 59/60, Berlin 1968
- Dies. : Zu diesem Heft. In: *alternative* 56/57, Berlin 1967
- Durzak, Manfred : Walter Benjamin und die Literaturwissenschaft. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur, 58, 1966
- Gruchot, Piet: Konstruktive Sabotage. Walter Benjamin und der bürgerliche Intellektuelle. In: *alternative*. Zeitschrift für Literatur und Diskussion, 56/57, Berlin 1967
- Habermas, Jürgen : Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins. In: Zur Aktualität Walter Benjamins, Frankfurt 1972
- Hamm, Peter : Unter den Neueren der Wichtigste. In: Frankfurter Hefte 22, 1967
- Heise, Rosemarie : Vorbemerkungen zu einem Vergleich der Baudelaire-Fassungen. In: *alternative*. Zeitschrift für Literatur und Diskussion 56/57, Berlin 1967
- Heißenbüttel, Helmut : Schriftsteller in der Emigration. Walter Benjamin. In: ders.: Zur Tradition der Moderne, Neuwied und Berlin 1972
- Ders. : Vom Zeugnis des Fortlebens in Briefen. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken, 3, Köln–Berlin 1967
- Ders. : Zu Walter Benjamins Spätwerk. In: Merkur, 1–2, Köln–Berlin 1968
- Hoboff, Curt : Benjamins messianische Spur. In: Merkur 16, Nr. 175, Köln–Berlin 1962
- Kaiser, Gerhard : Walter Benjamins „Geschichtsphilosophische Thesen“. In: ders.: Benjamin–Adorno. Zwei Studien, Frankfurt 1974, S. 1–77
- Kracauer, Siegfried : Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser. In: ders.: Das Ornament der Masse, Frankfurt 1963
- Krumme, Peter : Zur Konzeption des dialektischen Bildes. In: Text + Kritik, 31/32, München 1971
- Leithen, Helmut : Zur materialistischen Kunsttheorie Benjamins. In: *alternative*. Zeitschrift für Literatur und Diskussion, 56/57, Berlin 1967
- Lindner, Burkhardt : Naturgeschichte – Geschichtsphilosophie und Welterfahrung in Benjamins Schriften. In: Text + Kritik, 31/32, München 1971
- Lüthy, Herbert : Der Theologe unterm Schachbrett. In: Der Monat 8, H. 93, 1955/56
- Scharang, Michael : Benjamins Konzeption einer materialistischen Ästhetik. Zur Emanzipation der Kunst. In: Ästhetik und Kommunikation 1/1970
- Scholem, Gershom : Gershom Scholem. In: Über Walter Benjamin, Frankfurt 1968, S. 30–36
- Ders. : Walter Benjamin. In: Über Walter Benjamin, Frankfurt 1968, S. 132–162
- Steinweg, Reiner : Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung, Stuttgart 1972
- Suhrkamp : Verlagsankündigung 2. Halbj., Frankfurt 1971
- Text + Kritik : Walter Benjamin. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, Stuttgart, München, Hannover, H. 31/32, 1971

Tiedemann, Rolf : Nachwort. In: Walter Benjamin: Versuche über Brecht, Frankfurt 1966, S. 139–152
Ders. : Nachwort. In: Walter Benjamin: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, Frankfurt 1969, S. 167–191
Ders. : Studien zur Philosophie Walter Benjamins, Frankfurt 1965
Ders. : Zur „Beschlagnahme“ Walter Benjamins oder Wie man mit der Philologie Schlitten fährt, In: Das Argument, H. 1/2, Berlin 1968
Unsel, Siegfried : Zur Kritik an den Editionen Walter Benjamins. In: Frankfurter Rundschau, 24. 1. 1968
Wiesenthal, Liselotte : Die Krise der Kunst im Prozeß ihrer Verwissenschaftlichung. In: Text + Kritik 31/32, München 1971

PERSONENREGISTER

Kursiv gesetzte Ziffern verweisen auf Anmerkungen

Adorno, Th. W.: 11, 13-24, 26-29,
 81, 117, 131, 134, 136 5, 6, 8, 9,
 137 20, 23, 24, 138 40, 139 41, 42,
 43, 44, 46, 140 48, 49, 142 57, 63,
 74, 143 84, 91, 146 101, 155 212,
 156 227, 158 257, 162 274

Aragon, L.: 37, 79
 Atget: 98

Bakunin, M. A.: 37
 Baudelaire, Ch.: 26, 114, 143 84
 Beckett, S.: 21
 Brecht, B.: 20, 21, 24, 25, 70, 75-78,
 137 20, 140 48, 52, 141 52, 53,
 150 158, 152 174, 153 176
 Brenner, H.: 137 19, 24, 145 f 101
 Breton, A.: 32, 35
 M. Buber: 142 63
 Bucharin, N.: 18, 42, 57, 138 39
 Büchner, G.: 42

Celine, L-F.: 50

Durzak, M.: 144 91

Ehrenberg: 142 63

Freud, A.: 18
 Freud, S.: 108, 114, 115

Gide, A.: 55, 57
 George, S.: 142 63
 Gruchot, P.: 137 f 26, 151 167

Habermas, J.: 147 112, 155 211,
 160 263
 Hamm, P.: 136 4
 Hebel, J. P.: 26, 42
 Heidegger, M.: 161 268

Heise, R.: 137 23
 Heißenbüttel, H.: 14, 15, 136 10,
 153 176
 Hering, Ch.: 144 93
 Hohoff, C.: 144 91
 Horkheimer, M.: 83
 Husserl, E.: 142 63

Kästner, E.: 148 132
 Kaiser, G.: 145 99
 Kracauer, S.: 44, 46-49, 90,
 162 274
 Kraus, K.: 66
 Krumme, P.: 156 217

Lautrémont: 57
 Lenin, V. J.: 49
 Lethen, H.: 154 f 204, 158 257,
 161 268
 Lindner, B.: 154 190
 Lüthy, H.: 143 91
 Lukacs, G.: 144 91

Marinetti, G. F. T.: 129
 Marx, K.: 11, 27, 28, 60, 84, 92,
 106, 114, 125, 131, 133, 144 91,
 146 101, 152 174

Nietzsche, F.: 18, 42
 Novalis: 22, 23

Plechanow, G.: 57
 Proust, M.: 55

Rimbaud, A.: 42, 57
 Rosenzweig: 142 63
 Rydner, M.: 138 40

Scharang, M.: 150 162, 156 212
 Schlegel, Fr.: 22, 23

Scholem, G.: 13, 15, 16, 20, 28, 29,
59, 136 6, 138 40, 139 f 46,
141 52, 53, 143 84, 87, 88
Simmel, G.: 142 63
Steinweg, R.: 151 170

Tiedemann, R.: 13, 16, 20, 21,
24-28, 59, 81, 131, 136 8, 137 24,
138 27, 140 49, 52, 142 73, 143 84,
145 101, 147 112, 148 117,
149 147, 151 171, 152 174,
154 200, 155 212, 156 235,

157 237, 243, 158 246, 257,
160 265, 162 274, 276, 281
Tretjakow, S. M.: 63
Trotzki, L. D.: 40, 150 158

Unsel, S.: 136 5

Valery, P.: 50, 55-57
Vogt, C.: 42

Walser, R. 26
Wiesenthal, L.: 150 151, 160 263

SACHREGISTER

Im Sachregister sind in der Regel nur die Begriffe aufgenommen, die sich auf spezifische Kernstücke des Benjaminschen Denkens beziehen. Ziffern in Kursivdruck verweisen auf Anmerkungen.

A

Abgeschlossenheit:

falscher Schein der —: 36
ästhetische —: 35

Ablenkung: 112—114, 121

— statt Versenkung: 11, 117, 121
— als erkenntnistheoretisches
Prinzip: 112
— als soziales Verhalten: 112

Addition: 77

Adorno:

— s Benjamin-Bild: 16-24,
139 41, 43, 44, 144 92
— s Philosophieverständnis: 17,
22-24, 26, 27, 29
— s Verhältnis zu Brecht: 20, 21
140 48
— s Einschätzung des Films:
156 227
— s aporetisches Praxisver-
ständnis: 11

die verschleierte Kontroverse
zwischen — und Benjamin: 11,
15, 143 84

Personalunion von Herausgeber
und Kontrahent: 15

Agitation: 75

— der Intellektuellenklasse: 76

Ästhetik:

— und Massen: 119
— und Klassenkampf: 85
— und Revolution: 85
— und Faschismus: 85
— und materialistische Politik:
122
— und Politik: 125
— und rev. intellkt. Praxis: 126

— der Monumentalität: 129
Maßstab klassischer —: 72
traditionelle — und technische
Reproduzierbarkeit: 87, 99
klassische — und Film: 90, 99
marxistische — und Film: 134
materialistische Rezeptions-
ästhetik: 118, 119
ästhetische Rationalität: 97,
157 237
scheinbare Autonomie der —: 125
Ästhetisierung der Politik: 123,
124, 128-130.

Hydra der Schulästhetik: 153 185
Alltägliche: 38, 39

Prius alltäglicher Praxis: 38

Anarchismus:

anarchistischer Freiheitsimpuls: 36
anarchistische Fronde: 31, 32
anarchistischer Nihilismus: 37
anarchistische Praxis: 34
humanistischer —: 53, 54

Angestellte:

— und Proletariat: 46
Klasse der —: 46
Proletarisierung der —: 46
Ideologie der —: 46
Angestelltenkultur: 47

Apparat(ur) (Film-Kamera; s. a. Film):

— und Wirklichkeit (Realität):
105, 106, 108
— und menschliche Natur: 110
— und Tiefenstruktur: 108
— und Objektivität: 109
Gesetze der —: 100, 101
Leistung der technischen —: 100,
101, 108

Einfühlung in den —: 101
 Apperzeption: (s. a. Film)
 zerstreute —: 121
 tiefgreifende Veränderung der —: 108, 157 243
 Arbeit:
 — des Autors: 75
 — und Chok: 115
 Dressur und Übung in der —: 114, 115
 Gleichförmigkeit der — und Erfahrung: 114
 Arbeiterklasse: (s. Proletariat)
 Arbeitsprozeß:
 Bewußtmachung des — es: 67, 69
 Darstellung des — es: 68
 menschlicher — reproduziert im Film: 104
 Arbeitsteilung:
 Aufhebung bürgerlicher —: 74, 81
 mystifizierte — von Kunst und Wissenschaft: 74
 — und kapitalistische Spezialisierung: 68
 Architektur: (s. a. Kontemplation, Zerstreuung) 120
 Artistik: (s. a. Wert): 109
 Assoziation(sablauf, — klischee):
 — und Film: 113, 117
 — und Kunstbetrachtung: 113
 Aura: 87-89, 90, 91, 93, 154 200, 204
 auratisches Anliegen und Masse: 119
 nicht-auratische Produktion: 95
 auratische Rezeption: 93
 auratische Wahrnehmung: 91
 — und Film: 87, 99, 103, 104 f.
 — und Konstruktion: 102
 — und Mystifikation: 91 ff
 — und Photographie: 98, 99
 — und Ritual: 94
 — und Proletariat: 119
 Zerstörung der —: 91, 93, 96, 97, 99, 111, 155 211
 Zerstörung der — und technische Reproduzierbarkeit: 97, 99
 Verkümmern der —: 89
 Verzicht auf —: 102, 119
 Ausbildung:
 polytechnische —: 68, 69, 104
 polytechnische — durch den Film: 104
 Ausstellungswert: (s. Kunstwerk)
 Authentizität:
 — und technische Reproduktion: 108
 dokumentarische — des photographischen Bildes: 106, 109
 Autonomie:
 — des Dichters: 59
 — des bürgerlichen Individuums: 112
 — des bürgerlichen Künstlers: 43
 geschichtslose —: 35, 36
 künstlerische —: 94, 149 147, 155 212
 scheinbare — der Ästhetik: 125
 Aufhebung des falschen Scheins der —: 60, 99, 126
 Autor: 76, 78, 82
 — als Produzent: 74, 80
 — und Publikum: 65, 67, 68, 104
 Aufgabe des rev. — s: 79, 80
 Produkt des rev. — s: 76
 rev. — und literarische Technik: 78

B

Benjamin:
 — s Materialismus: 11, 12, 17-19, 21, 25, 27-30, 131-135, 138 f 40, 139 44, 139 f 46, 146 105
 — s materialistisches Spätwerk: 14, 15, 17, 22, 29
 — s Begriff der Masse: 119, 120
 — s politökonomische Ableitung im Kunstwerk-Aufsatz: 84-86, 134, 154 190
 — s materialistische Wende (Neuorientierung): 15, 19, 20

— s Rezeptionstheorie: 134 f
 — s revolutionär-proletarische Kunsttheorie: 109 f, 125-127, 153 183
 — s Konzept des Kunstwerks: 122
 — s Kunstwerk-Begriff: 81, 132, 133
 — als rev. Intellektueller: 126, 131-135
 — und der reale Kommunismus in der Sowjetunion: 150 158
 — und Brecht: 140 48, 52, 141 53, 152 176
 — s Werke:
 Der Autor als Produzent: 59-82, 109
 Über einige Motive bei Baudelaire: 26, 114
 Versuche über Brecht: 25
 Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: 20, 83-122
 Pariser Brief: 124-129
 Pariser Passage: 26
 Politisierung der Intelligenz: 44-49
 Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers: 50-58
 Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz: 31-44, 57, 147 112, 152 176
 Ursprung des deutschen Trauerspiels: 23
 Rezeption des Benjaminischen Werks:
 das Benjamin-Bild der Herausgeber Adorno, Scholem, Tiedemann: 20-22, 25, 28, 81, 143 87, 88, 145 101, 151 171, 152 174, 155 212
 Kritik am etablierten Benjamin-Bild: 14-16, 137 23, 24, 26, 138 27, 145 101.
 Kontroverse Benjamins mit Adorno u. Scholem: 15, 143 84.

Zur Rezeption von — s mat. Spätwerk: 131, 136 3, 4, 5, 6, 143 91,
 Textedition, Editionstechnik: 13, 14, 137 20, 141 55,
 kaschierende —: 15
 Strategien der Bewertung:
 Benjamin als Fragmentariker: 22, 23, (24)
 — als Geschichtsphilosoph: 26
 — als Kunsttheoretiker: 81
 — als Metaphysiker: 28, 143 88
 — als Pädagoge: 81
 — als Philosoph: 14, 28, 142 74
 — als Politiker: 81
 — als Theologe: 28
 — und die romantische Philosophie: 23
 — s eigentümlichste, eigentlich (st)e Substanz: 17, 22-26, 28
 — s Werk als homogene Einheit: 20, 22, 25
 — s Texte als Palimpseste: 26
 Psychologisierung der mat. Intention — s: 18, 19, 21
 rettende Rückinterpretation: 29
 Topoi der Abwertung:
 produktives materialistisches Mißverständnis: 17, 18, 20, 21, 23, 25, 27, 29
 mat. Injektionen: 17
 mat. Zwang: 28
 mat. Orthodoxie: 17-19
 Marxismus als Lehrstück: 17, 20
 kollektive Praxis, Kollektivität: 18, 19
 ouverter Marxismus: 26, 59
 Vulgärmaterialismus und Anarchismus: 148 117
 Auslieferung ans ganz Entgegengesetzte: 17, 18
 Identifikation mit dem Angreifer: 18, 139 41
 Verkürztes Praxisverständnis: 152 174
 Nihilismus: 26
 Regression: 26
 Naivetät: 17

Bewußtlosigkeit: 17
 Beweisstück (s. a. Photographie): 97, 98
 Bewußtsein:
 — als Reizschutz: 114-116
 Bild (s. a. Authentizität):
 — und Begriff: 156 217
 — des Kameramannes: 106
 — des Malers: 106
 Schranke (Trennung) zwischen — und Schrift: 73, 74
 Bildraum:
 hundertprozentiger —: 39—44, 126
 Bildungsprivileg:
 (bürgerliches) —: 11, 47-49, 53, 58, 79, 80, 85, 107, 125, 130, 132.
 Begriff(lichkeit):
 eindeutig kontrollierbare/antifaschistische —: 85, 86, 91
 Brecht: (s. Adorno, Schölem, Tiedemann)
 Bourgeoisie:
 intellektuelle Vorherrschaft der —: 40
 Erinnerungs- und Wunschbilder der —: 46
 Bühnenschauspieler: (s. Filmdarsteller, Publikum)

C

Chok (s. a. Erfahrung): 113, 115, 116
 Theorie des — s: 114
 rev. Verwendung des —s: 121
 — und Film: 113, 116, 117, 160 263
 — und kap. Arbeit: 115
 — und Wahrnehmung/Lernen: 115, 116

D

Dadaisten: 111
 Denken:
 diskursives und bildhaftes —: 98

Denkbild: 156 217
 Dichter: 54-56, 58, 61, 62
 Autonomie des — s: 59
 autonomer — und rev. Techniker: 58
 Dichtung:
 — und Produktionsverhältnisse: 62
 — und Propaganda: 63, 64
 Direktiven (s. a. Photographie): 97, 98, 114, 117, 121
 — und Architektur: 120

Distanz:
 technische — und naturhafte Unmittelbarkeit: 100
 Disziplin (s. a. Rausch):
 revolutionäre —: 31, 32
 disziplinierte Vorbereitung der Revolution: 38
 Dressur (s. Übung)

E

Echtheit (s. a. Reproduktion): 87, 88
 Edition: (s. Textedition)
 Einfühlung: 78
 — in den (Film)-Apparat: 101
 Einzigartigkeit/Einmaligkeit: 88, 93
 — und Ferne: 93
 — und Reproduktion: 92
 Verzicht auf —: 95
 Zerstörung/Überwindung der —: 89, 92, 93
 Elend:
 — der Dinge (und der Menschen): 35, 37
 — als Gegenstand des Genusses: 72
 Elite:
 — und Kunst: 124
 — und Masse: 124
 Entlarven: 44, 46, 47, 49, 85, 90
 Erfahrung:
 — und Arbeit: 114, 116
 — und Chok: 115, 116
 nicht-kontemplative —: 111, 117

Erkenntnis (s. a. Film, Masse, Rausch):
 Dialektik von Rausch und —: 38
 massenhafte —: 113
 massenhaft kritische — im Film: 106
 Erleuchtung:
 profane —: 34, 35, 43, 145 98
 Esoterik (s. a. Masse)
 — und gesellschaftliche Wahrheit: 117
 Examinator (s. a. Masse, Zerstreuung):
 der Rezipient als zerstreuter —: 122
 der zerstreute — als Prototyp eines proletarischen Kunstrezipienten: 122, 123.

F

Faschismus:
 — und proletarische Massen: 123-125, 127, 130, 133.
 faschistische Massenkunst: 123-125, 127, 128, 130
 — als kapitalistisches Phänomen: 123
 faschistische Verwendung ästhetischer Begriffe: 85
 Ferne: 90, 91, 93, 95, 96, 98
 — und Nähe: 96, 155 209, 211
 Film (s. a. Ästhetik, Aura, Assoziationsablauf, Arbeitsprozeß, Chok): 63, 85, 87, 88, 89, 97, 98, 99, 102.
 — und Kulturindustrie: 104
 — und Kult(wert): 99, 121, 124
 — und Massen: 105, 107, 117, 120, 121
 — als modernes intellektuelles Produktionsmittel: 106
 — und Spezialistentum: 104
 — und Wirklichkeit/Umwelt: 106, 108
 und chokförmige Wahrnehmung: 116, 117
 — und Zerstreuung: 118

— und Zeitung: 104
 Benjamins Analyse des — s: 134
 mat. Theorie des — s: 134
 rev. Struktur/Verdienst des —: 97, 103-107, 110, 157 237, 160 265
 rev. Struktur des — und kap. Verwertung: 103
 Kunst/Sinnlichkeit und Wissenschaft/Rationalität im —: 106, 110, 157 237
 Vertiefung der Apperzeption durch den —: 108
 destruktive Seite des — s: 89/90
 Filmdarsteller: 102
 — und Bühnenschauspieler: 100
 — und Publikum: 100
 Filmindustrie: 107
 — und Massen: 104
 Filmkapital, kap. Filmindustrie: 103, 104
 — und rev. Gesellschaftskritik: 103
 Filmtechnik:
 rev. Struktur der —: 110
 Form:
 — und Inhalt-Konzeption: 61, 62
 Umschmelzungsprozeß literarischer Formen: 65
 Grenzen und Aufhebung literarischer-en: 64
 Freud:
 Werke:
 Jenseits des Lustprinzips: 114
 Psychopathologie des Alltagslebens: 108

G

Gattung
 Vermischung der-en: 64
 Gattungsmäßige Vereinzelung: 65
 Gattungspoetik:
 Absage an ontologische —: 64
 Gattungswandel:
 literarischer —: 63
 — und Entwicklung der Technik:

63, 64
 Gebrauchswert:
 revolutionärer —: 70, 73, 82,
 85, 150f 162
 Gefühl:
 — und Denken: 56
 Geheimnis:
 ästhetisches —: 119
 — des Kunstwerks: 121
 Geistiges: (s. Produktion, geistige)
 Genialität: 85
 Genuß:
 kultureller —: 73
 ästhetischer — und rationale Neu-
 gier: 107
 — und Kritik: 107, 111
 Geschmack: 73
 Gesellschaft: 44, 45, 50, 52, 53,
 60, 99
 kulturelle Darstellung der kap. —:
 84
 Kunst der klassenlosen —: 84
 Gewöhnung (s. a. Rezeption): 120
 Gleichartigkeit:
 Sinn für das Gleichartige: 93
 Gleichförmigkeit:
 — der Arbeit: 114, 115
 — der Arbeit und Erfahrung: 115
 Geschichtspraxis:
 kontemplative —: 94

H

Haltung:
 — und Tendenz: 75
 versenkende —: 119
 kontemplative —: 37
 Einheit von kritischer und ge-
 nießender —: 107, 111
 Hier und Jetzt:
 — des Kunstwerks: 88

I

Identifikation:
 — mit dem Angreifer: 18, 53,
 139 41

— und technische Apparatur: 101
 kontemplative —: 78
 Illusion:
 — im Publikum: 77
 Illusionstheater: 78
 Aufhebung der —: 78
 Imperialismus: 50, 51, 129
 — und Intelligenz: 58
 Individuum: 41, 42, 43, 57, 58,
 60, 92, 95, 112
 — und Versenkung: 112
 — und Ritual: 94
 Individualität: 42, 43, 58, 60
 Individualismus:
 extremer —: 57, 58
 Indizien (s. a. Photographie): 98
 Ingenieur: (s. Autor)
 Innerlichkeit:
 kritische —: 75
 Inhalt:
 Form-Inhalt-Konzeption: 61, 62
 rev. — und kap. Produktions-
 bedingungen: 69, 71
 Innervation:
 kollektive —: 42f
 Intelligenz, Intellektuelle, intellek-
 tuell:
 — und Proletariat: 41, 48, 59
 Proletarisierung der —: 47, 48,
 79, 131
 bürgerliche —: 11, 36, 44, 52, 54,
 85
 revolutionäre —: 12, 40, 53,
 58, 71, 79, 80, 83, 86, 130, 131,
 135
 rev. Praxis der —: 11, 27, 36, 47,
 48, 58, 76
 richtige Praxis der —: 81, 85,
 131, 133
 linksbürgerliche —: 33, 34, 44,
 54, 148 132
 intellektuelle Praxis: 11, 29, 47,
 81
 Funktion der — im Klassen-
 kampf: 41, 42, 44, 48, 54, 59,
 70, 82, 132, 133, 135
 rev./analytische Verantwortung
 des —: 55, 80, 82, 123, 126

Krise(n Erfahrung) der —: 31, 32,
 50
 Rev. — und bürgerlicher
 Künstler: 31, 125
 der — in seiner eigenen Klasse:
 29, 30, 80
 Geschichte der dt. —: 30
 Differenz zwischen rev. — und
 rev. Proletariat: 49, 79, 80, 81,
 132, 133
 proletarische Mimikry der —: 53,
 54, 148 132
 Der — als Produzent und Ver-
 mittler rev. Theorie: 80, 130,
 132
 Der — als wissenschaftlicher
 Theorieproduzent: 11, 41, 61
 Funktion der — unter kap. Pro-
 duktionsbedingungen: 11, 12, 30,
 41, 55, 59, 60, 80, 82
 Der — und die modernen Pro-
 duktionsmittel: 83
 militante Funktion der —: 52
 Der — als herrschaftslegitima-
 torischer Agent: 52
 (doppelte) Aufgabe der rev. —:
 40, 50, 58, 59, 82, 85, 132, 133,
 135
 anarchistische und rev. Praxis der
 —: 31, 32, 34
 der — als Techniker/Spezialist:
 56-58, 133
 der — über/zwischen den Klas-
 sen: 53, 54
 idealistische Moral und politische
 Sabotage bei der —: 33
 humanistischer Anspruch der —:
 32
 Problematik intellektueller
 Produktion: 50
 Problematik der Benjaminschen
 Analyse der —: 82, 133
 — und Imperialismus: 58
 mat. Analyse — Praxis: 29
 die — als theoretische Negation
 des Kapitalverhältnisses: 48
 klassenmäßige Zuverlässigkeit
 der —: 52, 53

der — als Agitator: 44
 destruktive, entlarvende, pessi-
 mistische Praxis der —: 76, 85
 Kontemplation und rev. —: 40f

K

Kapitalismus:
 Dialektik von Entfaltung und
 Negation im —: 83
 Schicksal der Kunst und —: 83,
 84
 Klasse:
 zwischen den —: 53, 54
 über den —: 53, 54
 Klassenbewußtsein (s. a. Künstler,
 Masse)
 Voraussetzung von —: 76
 — und prol. Klassenkunst: 125
 Produktion/Rekonstruktion von
 —: 135
 Klassenkampf: 42, 59, 61, 62, 70,
 80, 82
 — und Intellektuelle: 82
 — und Ästhetik: 85
 Klassenkunst (s. a. Klassenbe-
 wußtsein, Kunsttheorie):
 prol. —: 124-127
 Kollektiv (s. a. Innervation, Masse,
 Rezeption): 43, 95, 113
 Kollektivismus der Massen: 117
 Kollektive Rezeption: 120
 Kommunikation: 63, 64, 67, 69
 Strukturwandel der —: 64
 Kommunismus (s. a. Kulturpolitik):
 57, 130
 Kommunistische Antwort: 39
 Kompetenz(schränken):
 ästhetische —: 122
 Aufhebung bürgerlicher —: 73,
 74
 Kopie: 86, 88
 Konstruktion (s. a. Aura, Mon-
 tage, Rausch, Zerstreuung): 37,
 57, 83, 103
 mat. —: 36
 — und Zerstückelung: 103, 105,
 106

disziplinierte —: 37
 Konsument, Konsumtion: (s. a. Produzent, Produktion, Masse)
 — und Produzent/Produktion: 77
 bürgerliche —: 78
 massenhafte —: 97
 Kontemplation (s. a. Erfahrung, Haltung, Identifikation, Intelligenz, Rezeption, Versenkung): (Kontemplation): 37-40, 42, 54, 122
 Verehrende —: 93
 — und Architektur: 120
 freischwebende —: 98
 Kontrolleur:
 Rezipient als —: 79
 Kontroverse:
 Verschleierte — zwischen Adorno und Benjamin: 11, 16
 Krieg: 128-130
 Ästhetik des -es: 129, 130
 — als Kunstwerk: 129
 Krise(n)erfahrung) (s. a. Intelligenz): 33, 35, 50, 54, 55
 Kult: (s. a. Medien, Ritual): 94
 Kultwert:
 — und Film: 121
 Kultur (s. a. Genuß): 17, 33, 34, 37, 66
 Vermitteltheit von — und Elend: 33 f
 — und kap. Entwicklung: 84
 Kulturbetrieb: 72
 Kulturgüter:
 verdinglichte —: 35
 Kulturindustrie
 kap. —: 49, 135, 157 237
 — und Filmproduktion: 104
 — und Massen: 135
 — und Zerstreuung: 120
 Kulturkritik:
 bürgerliche —: 66
 Kulturpolitik:
 kommunistische —: 61
 Kulturwert: 96
 Kunst:
 — und Film: 99
 — und klassenlose Gesellschaft: 84
 — und Massen: 118
 — und Reproduzierbarkeit: 97, 99, 126
 — bei den Surrealisten: 32
 — und Wissenschaft: 74, 103, 108, 109, 110
 Schicksal der —: 83-84
 Politisierung der —: 129, 130
 Wahrheit der —: 95
 Theologie der —: 95
 proletarische —: 40, 84
 schwerste und wichtigste Aufgabe der —: 120
 Fundierung der — in der Politik: 93, 96
 Destruktion des Kunst-Begriffs: 32, 85, 96
 — und Aufklärung/Revolution: 126
 — Medium der Elite oder der Klassenkämpfer: 124, 125
 — als herrschaftsstabilisierender Faktor: 123
 — bei Adorno/Tiedemann: 81
 — Suggestion statt Aufklärung: 127
 — und Polit-Ökonomie: 84
 Künstler:
 bürgerlicher —: 31, 40, 43, 56
 proletarischer —: 40
 bürgerlicher — und rev. Intellektueller: 31, 41
 Selbstverständnis des —: 102
 — als Produzent von Klassenbewußtsein: 129
 Kunstpraxis:
 faschistische u. proletarische —: 124
 etablierte —: 54
 Kunstpolitik:
 rev. —: 85
 Kunstproduktion:
 routinierte —: 75
 — und chokartige Rezeption: 121
 Kunsttheorie:
 mat. —: 83

— und Politökonomie: 84
 Benjamins Theorie rev.-prol. Klassenkunst: 109 f, 125-127
 Kunsttheoretiker:
 — oder Politiker: 81
 Kunstverständnis:
 traditionell-klassisches —: 102
 bürgerliches — und Massen: 117
 mythisches —: 102
 Kunstwerk:
 — und Massen: 109, 117, 119
 — und Ritual: 94-96
 — und Politik: 96
 — technische Reproduktion: 86-88
 — und rev.-prol. Praxis: 122
 — als Ausstellungswert: 96, 97
 — als Kultwert: 96, 97
 — als Geschoß: 111
 — als Instrument der Magie: 97
 Emanzipation des — s vom Ritual: 93, 95, 97
 Benjamins Konzeption des —: 122
 Wahrheit des — s: 96-98, 119
 Geheimnis des — s: 121
 Funktionswandel des — s: 97
 originärer Gebrauchswert des — s: 94
 Entmystifizierung des — s: 91
 Echtheit des —s: 88
 Produktionscharakter des — s: 102
 Öffentlichkeit des — s: 96
 dramatisches Gesamtkunstwerk: 77
 allgemeine menschliche Praxis und —: 95

L

Laboratorium:
 dramatisches —: 77-79
 l'art pour l'art: 95, 109
 Leibraum: 39, 42, 43, 126
 Lehrstücke:
 Brechts —: 75, 151 170
 Lernen, Lernprozeß:

— in der Zerstreuung: 121
 Lern- und Spielprozeß des Publikums: 75
 Leser: (s. Ungeduld)
 Lichtspielhäuser: 118
 Literatur: (s. a. Form, Produkt)
 — der Jahrhundertwende: 54
 Dialektik von Politik und —: 61
 linke —: 71
 literarischer Verfall und politische Emanzipation: 66
 praktische Dimension des literarischen Gegenstandes: 74
 literarische Wahrheit: 61
 literarische Wirksamkeit: 150 152
 Literarisierung:
 — der Lebensverhältnisse: 68
 Literaturpolitik: 59
 Lithographie: 87
 Lumpenproletariat: 51, 54

M

Markt:

— und Zeitung: 67
 anonym —: 72
 Masse: (s. a. Proletariat): 11, 40, 44, 53, 54, 73, 92, 107, 123, 127
 — und Kunst/Kunstwerk/Kultur: 109, 117-119, 124, 158 257, 160 265
 — und Film: 105, 107, 117, 120, 121
 — und Filmindustrie: 104
 — und Kulturindustrie: 135
 — und kulturelle Barbarei: 117
 — und zerstreute Rezeption: 118, 119, 135
 — und Esoterik: 132
 — und Elite: 124
 — und Klassenbewußtsein: 135
 — und rev. Aufklärung: 135
 Benjamins Begriff der —: 119, 120
 Anliegen der —: 91, 92
 Selbstverständnis (-igung) der — in der Kunst: 125, 127
 Organisierung der — in der

Kunst: 122
 Monumentalität der —: 127-129
 scheinhafte Versöhnung der —: 73
 Intellektualisierung der —: 107f
 Kollektivismus der —: 117
 massenhafte kritische Erkenntnis (methode): 106, 113, 135
 massenadäquate Kunstrezeption: 118
 Massenkunst:
 faschistische: 123
 faschistische und proletarische —: 124
 Materie, Materielles: (s. Produktion, materielle)
 Materialismus:
 Benjamins —: 131-135
 erste Aufgabe des —: 45, 46
 metaphysischer — 42
 anthropologischer —: 42, 57
 politischer —: 41
 orthodox partei-kommunistischer —: 59
 didaktischer —: 57
 Medien:
 rev. Medienverwendung: 135
 kultische Medienverwendung: 123, 124
 nicht-auratische Möglichkeit der modernen —: 125
 marxistische Medientheorie: 134
 Metapher: 39, 40
 moralische —: 39
 Militanz (s. a. Intellektuelle):
 defensive —: 52, 53
 Mimikry (s. a. Intellektuelle):
 proletarische —: 53, 54, 148 132
 Mode: 49, 73
 modische Verklärung: 72
 modische Erneuerung: 73
 Modellcharakter:
 — der Produktion: 76, 77
 Monade:
 gesellschaftliche —: 35
 Monotonie: 51
 Montage: 78, 101, 104, 109, 121,
 Konstruktive —: 102, 104, 105, 110,
 — und Wirklichkeit: 105
 Monument(alität) (s. a. Faschismus):
 126-129
 — und faschistische Massenkunst: 124
 — und Krieg: 128
 Masse als —: 127-129
 statt — kritische Selbstverständigung: 126
 Moral:
 — und Politik: 38, 40
 Verkupplung von idealistischer — mit politischer Praxis: 33, 34
 Mystifikation: 44-47, 60
 — und Aura: 91 ff
 bürgerlicher Mystifikationszusammenhang: 48
 Mythos:
 poetischer —: 102
 — und Technik: 87
 mythisches Kunstverständnis: 102

N

Nähe (s. a. Ferne): 90, 92, 93, 96, 98
 — und Ferne: 96
 konkrete —: 91
 Natur:
 — zweiten Grades: 45, 105
 menschliche — und Filmapparat: 110
 Naturalismus: 77
 Neugier:
 rationale —: 107
 Nihilismus:
 revolutionärer —: 35, 37
 anarchistischer —: 37

O

Objektivität:
 — und Apparatur: 109
 — und Photographie: 109
 Optik:
 neue — der Surrealisten: 34-36
 dialektische —: 38

Organisierung, Organisation: 74, 76
 organisierende Funktion der geistigen Produkte: 75, 76
 organisierende Funktion der Photographie: 98
 organisierendes Prinzip: 75, 77
 synthetisierende —: 79
 Original(ität): (s. a. Reproduktion): 86-88

P

Parteilichkeit, Parteinarbeit: 59, 61
 — der Intellektuellen fürs Proletariat: 59, 60
 Pessimismus:
 — als erkenntnistheoretisches Prinzip: 39, 44
 Philosophie:
 — und Praxis bei Marx: 27
 Photographie: 72, 85, 87, 88, 97, 98
 — und Aura: 99
 — als Beweisstück: 98
 — als Direktive: 97, 98
 — als Indiz: 98
 — und klassische Ästhetik: 99
 ästhetische Rationalität/Wissenschaftlichkeit der —: 73, 97, 98, 109
 revolutionäre Struktur der —: 72, 97, 98
 reaktionäre Verwertung der —: 72
 dokumentarische Authentizität der —: 109
 politische Bedeutung der —: 98
 organisierende Funktion der —: 98
 ökonomische Funktion der —: 73
 Objektivität der —: 109
 Politik: (s. a. Kunst, Moral)
 Ästhetisierung der —: 123, 124
 Ästhetik und —: 125
 materialistische — und Ästhetik: 122
 Politisierung: 37, 49
 — der Intelligenz: 48

 — der eigenen (Intellektuellen)-Klasse: 48, 49
 Politiker:
 Kunsttheoretiker oder —: 81
 Politökonomie: (s. Ökonomie)
 Polytechnik: (s. Ausbildung)
 Poesie:
 Würde der — und Klassenkampf: 62
 Poetik: (s. Gattung)
 Praxis (s. a. Anarchismus, Intelligenz, Moral, Philosophie) 26
 künstlerische — und Politik: 96
 revolutionäre — und Kunstwerk: 122
 Differenz von intellektueller und proletarischer —: 47
 Geschichtspraxis und Ritual: 94
 literarischer Wert politischer —: 49
 Praxisbegriff:
 Benjamins —: 81, 132, 133
 Presse (s. a. Zeitung):
 proletarische —: 67
 bürgerliche —: 66, 67
 sowjetrussische —: 66-68
 literarische Praktik und bürgerliche —: 67
 Produkt (s. a. Propaganda):
 geistiges — in der Form der Ware: 71, 72
 organisierende Funktion des geistigen — s: 75, 76
 praktische Dimension des geistigen — s: 75
 literarisches —: 62, 63
 materialistische Analyse literarischer — s: 62
 Produktion:
 geistige und materielle —: 38-40, 43, 56, 62
 Trennung von g. u. m. —, (von Kopf und Hand): 33, 37, 48, 58, 80, 107, 132
 Aufhebung der Trennung von g. u. m. —: 67, 68
 geistige — und kap. Entwick-

lung: 84
 Formen der bürgerlichen geistigen —: 40
 geistige — und Ökonomie: 63
 Verallgemeinerung geistiger —: 68
 mythische — und gesellschaftliche Entfremdung: 90
 nicht-auratische —: 95, 102
 Produktionsapparat: 70, 72, 73
 bürgerlicher —: 71
 Verbesserung des — zugunsten des Sozialismus: 71, 72 150f 162
 kap. — und revolutionäre Intelligenz: 85
 Produktionsmittel:
 — und Aura: 98
 —: Photographie und Film: 97
 Buch, Museum, Theater als spezifische bürgerliche —: 107f
 Photographie, Film, Zeitung als moderne intellektuelle —: 86, 106
 Befreiung der —: 70
 kap. — und rev. Möglichkeit: 72, 125
 Theater als rev. —: 78
 moderne intellektuelle — und rev. Rationalität/Wissenschaft: 86
 Technik der — und rev. Aufklärung: 82
 konformistische Verwertung rev. —: 69
 technische — und Genialität: 90
 rev. Gebrauch der —: 85
 kap. Form der —: 70
 revolutionäre —: 69
 kap. Entwicklung und neue intellektuelle —: 85
 Produktionsverhältnisse:
 — und Dichtung: 62
 schriftstellerische —: 62
 Produzent:
 — und Konsument: 76, 77
 geistiger Arbeiter als —: 63
 Autor als —: 74
 Solidarität der-en: 73, 74
 Aufhebung der Trennung von — und Rezipient: 11

Proletariat: (s. a. Masse)
 — und Aura: 119
 — und Intelligenz (geistiger Arbeiter, intellektueller Spezialist): 41, 48, 63, 79, 82
 — als praktische Negation des Kapitalverhältnisses: 48, 49, 58, 132, 133
 — als literarisches Sujet: 54
 Differenz zwischen rev. — rev. Intellektuellen: 49, 79, 81
 prol. Klassenkunst: 124
 prol. Dichter, Denker und Künstler: 40
 künstlerische Sinnlichkeit und prol. Praxis: 44
 prol. und faschistische Massenkunst: 124
 Propaganda (s. a. Dichtung): 63
 propagandistische und organisierende Verwertbarkeit geistiger Produkte: 75
 Propagandakunst:
 vulgärmaterialistische —: 75
 Psychoanalyse: 110, 111
 Publikum:
 — als Autor: 67
 — als Mitwirkender: 76
 — als zerstreuter Examinator: 121
 Autor und —: 65, 67, 68, 104
 bürgerliches —: 71
 Selbstverständnis des —s: 102
 Lernprozeß des — s: 75
 Illusion im —: 77
 Kritik und Genuß im —: 107
 Bühnenschauspieler und —: 100

Q

Qualität: (s. a. Tendenz):
 — und Tendenz: 60, 62
 literarische —: 61, 62

R

Rationalität:
 ästhetische —: 97

Einheit von ästhetischer Sinnlichkeit und
 mat. —/konstruktiver —: 34, 106
 Rausch: 37
 — und Konstruktion: 37, 39
 disziplinierter —: 36
 Rauschhaftigkeit: 34
 Kräfte des — es: 38
 Dialektik von — und Erkenntnis: 38
 rauschhafte Komponente im rev. Akt: 38
 Realität:
 — als Produkt technischer Künstlichkeit: 105
 Realismus:
 sozialistischer —: 51
 Reportage: 47
 Reproduktion: 86, 88, 89, 92, 93, 95
 — und Einmaligkeit: 92
 — und Echtheit: 87
 — und Original/Originalität: 87, 88
 — und Tradition: 89
 — und Antike: 87
 technische —: 86-88, 100
 manuelle —: 87
 technische — und Erfahrung: 101
 technische — und Wirklichkeit: 111
 technische- und menschliche Arbeit: 104
 technische — von Kunstwerken: 87, 88
 technische — und Authentizität: 108
 Autonomie der technischen —: 87
 legitimer Anspruch auf —: 104
 Reproduktionsmittel:
 Druck, Lithographie, Photographie, Film, Schallplatte als technische —: 87
 Emanzipation technischer — zu eigenständig künstlerischen: 87

Reproduzierbarkeit:
 — und Kunst(werk): 95, 97
 — und Ritual: 93, 95
 technische —: 90, 97, 99, 101, 106
 technische — und traditionelle Ästhetik: 87, 99
 grundsätzliche — menschlicher Produkte: 86
 technische — und Gesellschaft: 99 f
 Emanzipation technischer Verfahren zu künstlerischen: 86, 87
 technische — und Zerstörung der Aura: 97
 Revolte: 146 105
 — der linksbürgerlichen Intelligenz: 33
 Aporie der linksbürgerlichen —: 34
 Revolution: (s. a. Disziplin, Intellektuelle, Rausch):
 — und rev. intellektuelle Tätigkeit: 81
 — und Kunstwerk: 122
 — als Konsumartikel: 72
 — als Gegenstand der Unterhaltung: 71
 prol. und intellektuelle —: 133
 das Konstruktive der —: 38
 Surrealisten: Adoptivkinder der —: 31
 Revolutionär:
 — und Spezialist: 82
 intellektueller —: 11
 schreibender —: 49
 Rezeption: (s. a. Zerstreuung):
 — von Benjamins mat. Werk: s. Benjamin
 — in der Versenkung: 107
 — in der Zerstreuung: 107, 120, 135
 — in der Gewöhnung: 120
 — in der Söffisance: 78
 — des Kunstwerks als Kultwert oder als Ausstellungswert: 96

Kontemplative —: 75, 76, 90, 98, 107
 nicht-kontemplative —: 117
 staunende —: 77, 78
 produktive —: 77
 massenadäquate Kunstrezeption: 118, 132
 chokartige —: 121
 massenhafte, kollektive, kritische —: 107, 111, 117, 120, 158 257 161 268 162 281
 taktische —: 120
 optische —: 120
 Desillusionierung konventioneller Rezeptionsweisen: 76
 Rezeptionsästhetik:
 mat. —: 118
 Rezeptionshaltung:
 asoziale —: 111
 Destruktion kontemplativer/asozialer —: 114, 117
 Rezeptionstheorie:
 Benjamins —: 134 f
 Rezeptionsverständnis:
 mythisches —: 102
 Rezipient:
 — als zerstreuter Examinator: 122
 Aufhebung der Trennung von — und Produzent: 111
 Ritual (s. a. Kult): 94, 95
 — und Individuum: 94
 — und schöner Schein: 94
 — und gesellschaftliche Praxis: 94
 — und Reproduzierbarkeit: 93
 säkularisiertes —: 94
 Röntgenblick:
 — des Sürrealismus: 35, 36
 Roman: 55, 63, 64
 roman populiste: 50
 Routine, Routinier: 72
 rev. —: 71
 routinierte Kunstproduktion: 75
 der — als Agent der Kulturindustrie: 72

S
 Sachlichkeit:
 neue —: 47, 79
 Sachverständiger: 67
 Sammlung:
 — und Zerstreuung: 117, 118
 — und Architektur: 120
 Schallplatte: 87, 88
 Schauen: (s. Sinnlichkeit)
 Schauspieler:
 Lernprozeß der —: 75
 Schein (s. a. Aura):
 schöner —: 73, 91
 schöner — und Ritual: 94
 materielle Bedingungen des schönen — s: 102
 Schicksal:
 — der Kunst: 83-86
 Schnitt:
 — und Natur: 105
 Schönheit: 72
 Schönheitsdienst als säkularisiertes Ritual: 94
 Scholem:
 — s. Bewertung Brechts: 20f, 22
 Schrift:
 — und Bild: 98
 Schranke zwischen — und Bild: 73, 74
 Schriftsteller: 54, 59, 76
 — als Ingenieur: 80
 — als Techniker: 56, 57
 — und Zeitung: 69
 wahre Verantwortung des — s: 55
 bürgerlicher Unterhaltungs —: 54, 59
 Forderung an den —: 79
 Schöpfungstum: 85
 Schulung:
 konstruktiv-theoretische —: 49, 53
 rev. —: 53
 Schweigen, Verstummen:
 — in der Literatur: 54

Sinnlichkeit:
 — und Wissen(schaft): 38, 97, 107, 108, 125
 ästhetische — und konstruktive Rationalität: 106
 künstlerische — und prol. Praxis: 44
 Solidarität:
 — der Produzenten: 73, 74, 76
 — von geistigem Produzenten und Proletariat: 74
 — des intellektuellen Spezialisten mit dem Proletariat: 79
 Spezialist(entum): 56, 58, 74, 82, 86
 — und Proletariat: 79
 — und Revolutionär: 82, 86
 — und Film: 104
 Techniker und —: 57
 Sprachlosigkeit:
 — in der Literatur: 54
 Staunen: 77
 staunende Rezeptionshaltung: 77, 78
 staunender Kontrolleur: 79
 Stellungnahme: 100, 104, 105, 108, 114
 — und Apparatur: 101
 — Summe der —: 101
 Stoff (s. a. Inhalt):
 rev. —: 71
 Studentenbewegung, — revolte: 11, 12
 Sürrealismus, Sürrealisten:
 Röntgenblick des —: 36
 Trick des —: 36
 Sürrealisten: Adoptivkinder der Revolution: 31
 Kunst bei den —: 32
 — und Kommunismus: 147 112
 Synthese:
 — im Film: 106
 konstruierte — statt personale Identität: 102

T
 Technik: 43, 58, 62-64, 82, 100,
 101, 150 151, 150 f 162, 151 167
 — und Erfahrung: 101
 — und dichterische Produktion: 56
 — und Mythos: 87, 90
 — und Genitalität: 90
 Begriff der —: 62, 63
 schriftstellerische —: 54, 56, 62
 literarische —: 62
 gesellschaftliche Situation und schriftstellerische —: 55
 Rückständigkeit im Technischen: 56
 literarische — und rev. Autor: 78
 technische Radikalität und kap. Reduktion: 103
 rev. Leistung der —: 156 f 235
 avancierteste — und analytische Fundierung: 78
 Techniker: 56, 57
 der Intellektuelle als —: 58
 rev. — und autonomer Dichter: 58
 Tendenz: 59, 60, 61, 74-76
 — und Qualität: 60, 62
 politische —: 61, 62
 literarische —: 61, 62
 — als Darstellungsproblem von Wahrheit: 61
 — und Praxis: 75
 Test: 100
 optischer —: 101
 — und Apparatur: 101
 Textedition: (s. Benjamin: Rezeption)
 Theater:
 Produktionsmittel —: 78, 82
 episches —: 77
 Illusionstheater: 78
 Theorie:
 rev. — und Vermittlung: 76, 81
 Produktion von rev. —: 11, 58, 80
 Tiedemann:
 s Bewertung Brechts: 20 f, 24, 152 174
 s Praxiskonzept: 24, 142 73
 — s Theorie von Kapitalismus,

Kunst, Künstler: 23, 24,
151 171, 158 246, 160 265
— s Vorstellung von Autonomie
u. rev. Politik: 24, 149 147,
155 212
Traditionswert:
Liquidierung des — am Kultur-
erbe: 90

U

Umfunktionierung: 69, 70, 150 f 162
Übung: 86
— und Dressur: 114, 115
— und Arbeit: 114, 115
Unbewußtes:
das Optisch- —: 110
das Triebhaft- —: 110
Ungeduld:
— des Lesers: 65, 66, 67
Unterhaltung: 59, 71, 72
Revolution als Gegenstand der
—: 71, 72

V

Verfremdung: 77, 78
Vergangenheit:
Verpflichtung gegenüber der —:
36
Versöhnung der —: 36
politische statt historische Ver-
gangenheitsbetrachtung: 35, 36
Verklärung: 73
modische —: 72
Verschleiß:
modischer —: 73, 74, 85
Versenkung: 113, 118, 126, 132,
135
— und Individualität: 112
— als Schule asozialen Verhal-
tens: 112, 113, 122
— und Zerstreuung: 107
rev. Relevanz der —: 112
kontemplative —: 111, 113
Begriff der —: 112
Ablenkung statt —: 111

Versuchsanordnung: 77, 78, 101

W

Wahrheit:
— und Kunstwerk: 97-99
Wahrnehmung:
— in der Sammlung bzw. in der
Zerstreuung: 118 f
— des Gleichartigen: 93
chokförmige —: 116, 117
natürliche —: 106
proletarische —: 107
auratische —: 91, 98
neue Wahrnehmungsqualitäten:
64, 93
Werkcharakter:
— der Produkte: 75
Wert:
artistischer Wert des photo-
graphischen Bildes: 109
Widerspruch:
Versöhnung des — s im Ritual:
94
Wirksamkeit: (s. Literatur)
Wissenschaft:
— und Kunst: 74, 103, 108, 109,
110, 158 246
— und Belletristik: 65
— und Sinnlichkeit: 38, 97, 107,
108, 125
— und Schöpfung: 55
— und schriftstellerischer
Schaffensprozeß: 56

Z

Zeitung (s. a. Presse): 63, 65-69
— als wichtigste schriftstellerische
Position: 69
— und Film: 104
— als Medium bürgerlicher
Öffentlichkeit: 65
Produktionsmittel —: 82
Dokument kap. Informations-
diffusion: 65
Zerstreuung, Zerstreuungheit (s. a.

Rezeption): 107, 113, 114, 120,
134
Rezeption in der —: 107, 120,
161 268
kritische —: 117, 134, 135,
161 276
Lernen in der —: 121
— und Aufmerksamkeit: 121
— und Architektur: 120
— und Film: 107, 118, 162 274
— und Gewöhnung: 120

— und Konstruktion: 121
— und Kulturindustrie: 120
— und Sammlung: 118
— und Versenkung: 107
Zerstückelung:
— und Konstruktion: 105, 106
Zustände: 77, 79
Zuverlässigkeit:
klassenmäßige — der Intellektuel-
len: 53

